

Université de Montréal

L'expression musicale chez Nietzsche

par Charles Lebeau-Henry

Département de philosophie

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts en philosophie

Septembre 2016

© Charles Lebeau-Henry, 2016

Résumé

L'objet de ce mémoire est la notion d'expression musicale telle qu'elle se présente dans les œuvres de Friedrich Nietzsche. Interprète et compositeur amateurs, Nietzsche est resté toute sa vie fasciné par le pouvoir de la musique, et lui a conséquemment consacré de nombreuses pages. Ses vues ne sont cependant pas toujours restées les mêmes : ce sont en effet des jugements diamétralement opposés sur l'œuvre de Richard Wagner, dans la *Naissance de la tragédie* et *Le cas Wagner*, qui encadrent la sienne propre. Au-delà du seul changement de goût, c'est entre ces deux ouvrages sa compréhension du mode de fonctionnement de la musique elle-même qui se trouve modifiée. La notion d'expression, encore aujourd'hui objet de débats en esthétique musicale, l'était aussi alors. C'est en bonne part en prenant position dans le débat entre Wagner et Eduard Hanslick sur cette question que Nietzsche développera ses propres positions philosophiques sur la musique. D'abord « romantique », convaincu du pouvoir d'expression supérieur et « métaphysique » de la musique, à la suite d'Arthur Schopenhauer et de Wagner dont il s'inspire, Nietzsche prendra ensuite, avec Hanslick cette fois, le contrepied de cette position, pour refuser à la musique un pouvoir d'expression qui lui soit vraiment propre et qui la distingue d'un langage quelconque. Enfin, dans un troisième temps, il repensera le pouvoir expressif de la musique pour en proposer une formulation physiologique, dans laquelle la musique exprimera l'état de l'organisation de son créateur à la manière d'un symptôme. Nous proposons ici une lecture de textes représentatifs de chacune de ces positions pour tenter de clarifier leurs significations et implications.

Mots clés : philosophie, art, musique, esthétique, Nietzsche, expression, romantisme.

Abstract

The object of this thesis is the notion of musical expression as it appears in the works of Friedrich Nietzsche. As an amateur player and composer, Nietzsche was throughout his life fascinated by the power of music, and thus wrote extensively on the subject. However, his views on music itself did not remain identical during this time. His published work is framed by opposed judgments on the person and the music of Richard Wagner, in *The Birth of Tragedy* and *The Case of Wagner*; and more than just a simple change of taste, it is his comprehension of music's working itself that changes between the two books. The notion of expression was then as it still is today a topic of debate in musical aesthetics, and it is largely by taking position in such a debate, that between Wagner and Eduard Hanslick, that Nietzsche came to formulate his own philosophical positions on the subject. Initially a "romantic", and as such defending the lofty and "metaphysical" expressive power of music with his first masters, Arthur Schopenhauer and Wagner, Nietzsche then sided with Hanslick to maintain that music does not possess any peculiar expressive properties apart from those that we can ourselves project on objects in general. He ultimately reconsiders the question in his later writings, and allows for music to express the physiological tendencies of its creator, and as such considers it a symptom of his specific organizational state. We here submit an interpretation of representative texts for each of those positions, which aims to clarify their significations and their implications.

Keywords: philosophy, art, music, aesthetics, Nietzsche, expression, Romanticism.

Table des matières

Introduction	1
1. Le pouvoir expressif symbolique de la musique dans les « écrits de jeunesse »	7
1.1 Le cadre métaphysique de la <i>Naissance de la tragédie</i>	8
1.2 Les figures d'Apollon et de Dionysos	9
1.3 Les rapports de l'apollinien et du dionysiaque en art	13
1.4 L'imitation des pulsions apollinienne et dionysiaque par l'artiste	18
1.5 Le pouvoir expressif de la musique « absolue »	22
1.6 Le fonctionnement symbolique de la musique dionysiaque	24
1.7 Wagner sans Schopenhauer dans la quatrième <i>Inactuelle</i>	30
2. Scepticisme dans <i>Humain, trop humain</i>	34
2.1 Arbitraire du symbole musical	35
2.2 La fin de l'art ?	37
2.3 Un art d'avenir	44
3. La musique comme symptôme physiologique	51
3.1 <i>Carmen</i> , nouvel idéal artistique	51
3.2 L'esthétique physiologique	53
3.3 Les dernières critiques de Wagner	58
Conclusion	64
Bibliographie	67

Abréviations

Œuvres de Nietzsche

A : *Aurore*

BM : *Par-delà bien et mal*

CI : *Crépuscule des idoles*

CW : *Le cas Wagner*

EH : *Ecce homo*

GS : *Le gai savoir*

HTH : *Humain, trop humain*

NCW : *Nietzsche contre Wagner*

NT : *La naissance de la tragédie*

OSM : *Opinions et sentences mêlées* (dans *Humain, trop humain*, vol. 2)

RWB : *Richard Wagner à Bayreuth* (quatrième des *Considérations inactuelles*)

VO : *Le voyageur et son ombre* (dans *Humain, trop humain*, vol. 2)

Œuvres de Schopenhauer

Monde : *Le monde comme volonté et représentation*

Parerga : *Parerga et Paralipomena*

Introduction

Il est peu de phénomènes qui ne soient délicats à approcher par la pensée : c'est aujourd'hui une sorte de truisme que d'affirmer que le langage, par l'ordre rigide qu'il impose, dénature son objet en l'escamotant. Il est indéniable que les objets qu'il saisit le plus difficilement et qui échappent à ses schèmes habituels se trouvent souvent recouverts d'un voile qui les assombrit davantage, voire qui favorise leur oubli. La musique, objet de fascination millénaire, mais aussi sujet on ne peut plus difficile à cerner par les mots, a longtemps souffert avec acuité de cette sorte de négligence. Le problème est ancien, et commun à nombre de branches de la philosophie : obligé d'utiliser des métaphores pour traiter d'un objet difficilement saisissable, on n'en arrive que trop souvent à un discours logiquement cohérent, mais qui semble en définitive manquer à ses promesses, rater l'objet puisque l'ayant saisi trop approximativement. Lorsqu'il est question de la musique, même cette cohérence vient souvent à manquer par le vague de l'exposition, et les éloges et panégyriques de certains à son égard intriguent, étonnent, mais laissent peu de prises à la pensée.

Aux mélomanes trop habitués par l'objet de leur étude font pendant des philosophes qui désirant produire une esthétique générale qui s'appliquerait à tous les arts ont dû, s'y voyant presque forcés, aborder la musique dans leurs écrits d'esthétique. Il leur fallait alors expliquer comment elle pouvait satisfaire à la fonction qu'ils prêtaient aux arts en général ; et, plutôt que de se pencher sur la musique en elle-même, c'est donc muni d'un programme qu'ils l'approchaient. L'art musical y faisant davantage figure de cas limite qu'il faut ramener à la théorie que d'objet d'étude à part entière, on s'y retrouvait avec des traitements très

¹ *Le Docteur Faustus*, p. 66.

sommaires de celui-ci, habituellement déformé par la lunette d'une esthétique plus appropriée aux arts picturaux et poétiques.

Il importe donc tout d'abord, en abordant un objet de cette sorte, de le considérer pour lui-même et d'éviter que ne se transfère l'ambiguïté qui règne en lui au discours qu'on lui consacre. On pourra ainsi à tout le moins espérer ne pas obscurcir le sujet davantage. Le penseur ne doit pas oublier qu'il est aussi mélomane, mais celui-ci ne devrait élever la voix que pour que son sentiment serve de point de départ à la réflexion philosophique. Une certaine « *époque* » artistique doit succéder aux dédales souvent d'autant plus obscurs qu'ils sont d'abord lumineux de l'expérience artistique, et la pensée doit tenter de se frayer un chemin qui lui soit propre dans ses voies difficiles. Cette posture est, bien sûr, à peu près irréalisable : notre pouvoir de distanciation est bien plus modeste que ce qu'exige de lui la rigueur idéale de la pensée ; ainsi ne nous réclamerons-nous que de l'intention d'y être si possible un tant soit peu conforme.

Nietzsche n'a pas toujours été partisan d'une telle méthode, habituellement associée aux penseurs dits « formalistes » en esthétique musicale. Décidément romantique dans ses premiers écrits, c'est alors le discours inverse qu'il défend : puisque la musique peut exprimer davantage que ne peut le langage, c'est toujours seulement en parlant de sa propre expérience musicale que l'auteur pourra, tout au plus, éveiller le souvenir de celle du lecteur, et peut-être l'éclairer². Cette opposition à l'intérieur de l'œuvre d'un unique auteur confère un intérêt tout particulier à l'esthétique musicale de Nietzsche, qui sans résumer les débats du 19^e siècle à son sujet offre d'intéressants spécimens des thèses les plus importantes qui y étaient défendues. De plus, ces débats, dans leurs reconsidérations de la fonction de l'art musical, possèdent eux-mêmes un intérêt particulier en ce qu'ils furent des vecteurs de renouvellement des théories artistiques à l'aube du vingtième siècle.

Au cœur de ces querelles se trouve la question du *fonctionnement* de la musique, et plus précisément de la portée de la fonction qui lui a été associée depuis l'Antiquité, *l'expression*.

² NT, § 22, p. 128 et § 21, p. 123.

De Platon à Schopenhauer, la musique était conçue comme *exprimant* quelque chose : la thèse classique voulait qu'elle exprimât des émotions, tandis que Schopenhauer, faisant l'un des premiers varier son objet³, lui prête l'expression de l'essence du monde elle-même. L'expression, terme d'un vague propice à la spéculation, a donc été déclinée à plusieurs modes, sans que dans le contexte musical un sens précis ressorte qui les englobe tous.

Posons donc la question : que peut signifier « exprimer », lorsqu'il est question d'expression musicale⁴ ? On dit habituellement qu'une musique « exprime » un contenu parce que ce contenu est par son intermédiaire rendu accessible d'une façon ou d'une autre à l'auditeur. Lorsqu'il est question d'émotions, plusieurs types d'effets expressifs peuvent être prêtés à la musique. Celui qui lui est le plus souvent associé est de *susciter* des émotions : la musique posséderait pour les partisans de ces thèses un pouvoir unique, celui d'éveiller chez l'auditeur des émotions comme la joie, la colère, la honte, etc., sans que pour autant celui-ci fasse l'expérience directe d'un objet du genre auquel celles-ci se rapportent habituellement⁵. On peut aussi concevoir la musique comme exprimant une émotion au sens où elle la *désignerait* : à la manière d'un mot ou d'une image, écouter une pièce exprimant la joie ne nous remplirait pas pour autant de joie, comme le mot ou le dessin n'ont pas en eux-mêmes nécessairement le pouvoir de susciter l'émotion qu'ils désignent. En écoutant le morceau, on en serait amenés à comprendre ce à quoi il fait référence, et possiblement à approfondir notre connaissance de ces états d'âme. Cette thèse, plus modeste quant à la puissance intrinsèque de la musique, ouvre toutefois la voie à un élargissement de son domaine de signification. Elle peut être étendue pour affirmer que la musique exprime non seulement des émotions, mais toute autre sorte de contenus. Cette conception référentielle elle-même peut être formulée de plusieurs manières : on peut prêter à la musique le pouvoir de *représenter* une émotion ou une autre sorte de contenu cognitif, au sens où elle pourrait les évoquer par la *ressemblance*,

³ Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, pp. 20-22.

⁴ Nous nous inspirons pour cette tentative de définition du mot « expression » des travaux de P. Kivy, et reprenons en particulier les trois premières hypothèses pour la signification de ce terme évoquées dans « What Was Hanslick Denying ? », p.4.

⁵ P. Kivy, *Music Alone*, p. 148 : "But music does not seem able to supply the necessary 'emotive material' that these experiences [sc. les expériences qui accompagnent les émotions dans la vie de tous les jours] do."

à la manière des arts figuratifs ; mais on peut aussi bien défendre une thèse plus modeste, selon laquelle elle ne peut que *symboliser*, à l'aide d'un lien arbitraire et établi conventionnellement, des objets sans rapport fondamental à ce qu'elle-même est.

En plus de ces sens objectifs, on peut concevoir l'expression musicale en un sens subjectif, concentrant notre attention moins sur le rapport entre l'œuvre et l'auditeur que sur le compositeur et celle-ci. Ici encore, plusieurs sens s'offrent à nous : on peut aborder l'expression comme « *expression de soi* », en un sens plus ou moins intentionnel, parlant de ce qu'exprime le compositeur dans telle ou telle œuvre, souvent à partir de la biographie de celui-ci. On voudra identifier le sentiment du compositeur dans les effets de son œuvre : ainsi la joie d'un Haydn lors de son second voyage triomphal à Londres se serait « retrouvée », soit par une obscure propriété transitive, soit par une intention accompagnée d'une réalisation technique appropriée, « dans » sa 103^e symphonie, et nous serait en elle accessible selon l'une des modalités d'expression « objective » évoquées plus haut. On peut aussi analyser l'œuvre à partir d'une vision plus *symptomatique* de l'expression. Certains caractères du compositeur le trahiraient dans l'œuvre, mais plus indirectement. L'optimisme de l'un d'eux pourrait se trahir, par exemple, dans un grand nombre d'œuvres « joyeuses ». S'il est plus aisé de défendre la présence de « symptômes de l'artiste » dans son œuvre que celle de sa joie ou de sa colère *propre*, la nécessité de passer par des voies interprétatives plus indirectes rend toutefois difficile de seulement approcher la certitude à propos de la nature du contenu exprimé.

Les traitements « objectif » et « subjectif », le premier étudiant l'objet artistique en ses possibilités d'expression propre, le second traitant cette expression en rapport au compositeur, sont souvent groupés dans l'analyse. On ne peut d'abord traiter de ce qu'exprime un compositeur de lui-même dans une œuvre sans avoir fait l'expérience de ce que celle-ci exprime. Le compositeur se glisse habituellement pour sa part dans la discussion soit parce qu'on ne dissocie pas entièrement les deux questions, soit parce qu'il faut aux auteurs voulant s'attaquer surtout à la question objective répondre aux objections que ce choix ne manquera pas de leur attirer.

Tous ces sens, difficilement conciliables, se trouvent pourtant chez Nietzsche à différents stades de développement de sa pensée. Nous ne nous occuperons pas de déterminer laquelle de ces thèses est la bonne ou même la meilleure : l'objet de notre étude sera plutôt de voir quelles conceptions de l'expression peuvent s'appliquer à chaque époque de l'esthétique nietzschéenne. Nous espérons, par cette analyse des variations du sens de ce terme au fil des œuvres de Nietzsche, en arriver une clarification à la fois du concept d'expression lui-même tel qu'appliqué à la musique et des thèses mêmes de notre auteur.

La pensée de Nietzsche, par sa forme peu conventionnelle, pose dès l'abord un défi à l'analyse systématique : les aphorismes, dont la cohérence n'est pas toujours aisée à établir, sont accompagnés d'une pléthore de fragments, dont l'utilisation même est souvent complexe. De plus, l'unité de l'œuvre dépendant d'une unité au niveau des problèmes plutôt que de la théorie, il n'est pas *une* esthétique musicale nietzschéenne, mais bien plusieurs, et partant plusieurs conceptions différentes de l'expression en musique⁶.

Nous pratiquerons donc certaines coupes dans les textes nietzschéens, avec comme but avoué d'en extraire *certaines* conceptions esthétiques, plus que vraisemblablement pas toute. Nous nous concentrerons de plus sur les textes publiés, dont l'acte même de publication témoigne d'un geste intentionnel de l'auteur garantissant une certaine unité de sens qu'il est plus difficile à prêter à leurs fragments préparatoires. Nous aborderons dans un premier temps la *Naissance de la tragédie*, tout entière sous le signe de la musique et sous l'égide de Wagner, comme texte représentatif de la première esthétique, « romantique », de Nietzsche. L'esthétique « formaliste » sera traitée à travers *Humain, trop humain*, à la fois œuvre de transition et assise de l'œuvre à venir. Enfin, nous nous pencherons sur les textes de

⁶ Certains commentateurs divisent l'œuvre de Nietzsche en deux (Mathieu Kessler défend cette position [*L'esthétique de Nietzsche*, Introduction, § 1, pp. 1-9], alors qu'elle est implicite dans le *Nietzsche et la musique* de George Liébert), d'autres en trois périodes (Éric Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 13). Il nous semble que l'on pourrait diviser les *grandes thèses esthétiques* de Nietzsche en deux périodes d'une relative homogénéité (romantisme et classicisme), mais que son approche de l'art n'est statique dans aucune des deux, qui pourraient donc être morcelées davantage pour une approche plus détaillée.

l'année 1888, dernière année de production de Nietzsche où le thème de la musique revient au premier plan dans *Le cas Wagner*.

1. Le pouvoir expressif symbolique de la musique dans les « écrits de jeunesse »

Alors encore pris d'admiration pour son maître en pessimisme, Nietzsche adhère toujours à l'époque de la *Naissance de la tragédie* à une métaphysique très proche de celle de Schopenhauer. Plus que seulement sa terminologie, c'est un cadre conceptuel bien établi que Nietzsche emprunte à ce dernier⁷. Les fragments posthumes de cette époque témoignent d'un travail d'éclaircissement et d'élargissement à l'intérieur même de ce cadre⁸, et la « métaphysique d'artiste »⁹ de la *Naissance* n'est certes pas un calque littéral de la pensée de Schopenhauer. En effet, l'influence de Wagner y joue aussi un rôle décisif, surtout par l'intermédiaire d'une théorie de l'expression musicale, laquelle est incompatible à plusieurs égards avec celle de Schopenhauer. Cependant, Wagner lui-même adhérait à cette époque à la métaphysique de la volonté, et Nietzsche comme lui s'en servira pour renforcer théoriquement ses positions.

Nous tenterons dans la suite d'éclairer davantage cette situation de dépendance de Nietzsche vis-à-vis ses deux maîtres. En effet, si Wagner à la même époque tenta certains rapprochements avec Schopenhauer dans son *Beethoven*, essayant d'asseoir son esthétique sur le socle attrayant du système philosophique schopenhauerien, il nous semble que c'est la tentative de synthèse entreprise par Nietzsche qui démontre le mieux les conséquences et les difficultés de l'entreprise, car celui-ci, plus fidèle à Schopenhauer que l'était Wagner, et plus rigoureux que ce dernier dans l'exposition de ses propres thèses, présente un portrait plus cohérent de la synthèse de leurs pensées¹⁰.

⁷ Éric Dufour a démontré de façon convaincante que Nietzsche, bien qu'il semble problématiser la doctrine de Schopenhauer avant même la *Naissance*, reste toutefois ce faisant dans ses limites (É. Dufour, *op. cit.*, pp. 51-63, et plus généralement tout le chapitre III de la première partie). Ça n'est qu'à l'époque des *Considérations inactuelles* que Nietzsche s'affranchira de la métaphysique de la volonté (*id.* pp. 70-71). Voir *infra*, section 1.7.

⁸ É. Dufour, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁹ *Essai d'autocritique* (dans *NT*), § 2, p. 13.

¹⁰ C'est la thèse d'É. Dufour, qui affirme que c'est là l'une des seules choses qu'ajoute Nietzsche à l'esthétique de Wagner (É. Dufour, *op. cit.*, p. 111).

1.1 Le cadre métaphysique de la *Naissance de la tragédie*

Le lecteur qui n'est pas un adepte de la philosophie de Schopenhauer sera frappé, dès les premières pages de la *Naissance*, par la terminologie utilisée par l'auteur. L'emploi sans précision particulière du terme « *principium individuationis* », les emplois techniques du terme « volonté » indiquent d'emblée le cadre théorique dans lequel Nietzsche se situe sans qu'il le thématise immédiatement de façon explicite. Un autre signe de cette déférence est l'emploi répété des citations de Schopenhauer, qui vont jusqu'à s'étendre sur plusieurs pages sans interruption, et qui font parfois même figure d'explications de la théorie que Nietzsche lui-même expose, à quelques détails près¹¹.

L'emprunt n'est cependant pas intégral : Nietzsche ne propose pas une glose à la philosophie de Schopenhauer — celui-ci en avait déjà plus que généreusement produites à l'époque —, mais se sert des outils de celle-ci pour tenter des éclaircissements sur l'art ancien, avec en vue comme à son habitude des questions plus actuelles. Pour ce faire, c'est surtout sa métaphysique qu'il s'approprie, et avec elle ce qui lui importait peut-être plus encore, sa perspective pessimiste. On retrouvera donc dans les descriptions de la *Naissance*, comme chez l'auteur du *Monde*, d'un côté un principe métaphysique unique et indivis, une « chose en soi », pour parler la langue que Schopenhauer reprend à Kant, qui se projette ou s'« objective » dans une phénoménalité qui lui fait pendant. Cette phénoménalité n'est que pure image, et n'a d'autre réalité qu'apparente : rien ne se cache « derrière » le phénomène ; notre connaissance n'est pas la déformation de la nature d'un objet « réel », véritablement objectif, mais seulement partiellement perçu à travers le verre déformant des formes de notre conscience, qu'une clarification pourrait mener à une entière réalisation¹². La réalité productrice, que Nietzsche désigne habituellement par le terme « Un originaire » [*Ur-eine*]¹³, n'a de commun avec le monde phénoménal que ce qu'elle y met elle-même dans son processus d'objectivation. Partant, ce monde est lui-même une expression de l'Un, et doit être compris

¹¹ *NT*, § 5, p. 46 et § 16, pp. 97-99.

¹² C'est la position que Schopenhauer prête à Kant dans le 1^{er} chapitre des compléments au *Monde*, vol. II, p. 1147.

¹³ *NT*, § 1, p. 31 ; § 4, p. 39 et p. 40 ; § 5, p. 43 et p. 44 ; § 7, p. 51 ; § 22, p. 130.

comme tel : plutôt que de chercher le « véritable » objet derrière le phénomène, c'est-à-dire de le concevoir comme se situant « devant » nous, mais toujours hors d'atteinte, on doit chercher celui-ci en remontant du monde exprimé à l'Un, son « exprimant ». Ainsi pourrait-on dire que la chose-en-soi est à chercher *en amont* plutôt qu'en aval du phénomène.

La logique expressive propre à la métaphysique de Schopenhauer se trouve d'emblée importée dans la *Naissance* avec la métaphysique de la volonté. L'objectivation de l'Un est réalisée dans une multiplication qui exprime celui-ci, laquelle se fait selon les modalités de ce que Nietzsche appelle, à la suite de Schopenhauer, le « *principium individuationis* ». Ce terme renvoie aux conditions de possibilités du monde phénoménal, lesquelles sont le temps, l'espace et la causalité, et sert souvent à caractériser ce monde par ses propriétés formelles fondamentales.

1.2 Les figures d'Apollon et de Dionysos

HAMLET
*The time is out of joint. O cursèd spite,
that ever I was born to set it right!*¹⁴

Le texte de la *Naissance de la tragédie* n'ouvre toutefois pas sur une mise en place de ce cadre conceptuel, mais plutôt sur l'affirmation, selon laquelle « nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique, mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'*apollinien* et du *dionysiaque* »¹⁵. Ces principes pourraient nous guider non seulement vers une plus juste compréhension de l'art grec, mais même jusqu'à une saisie de l'essence de l'art en général, de son origine et de ses fins dernières. C'est dans ces figures mythiques que les Grecs auraient « donné à entendre le sens profond et la doctrine secrète de leur intuition esthétique »¹⁶, consignait dans le savoir ésotérique de ces représentations leur intuition supérieure de ce qui se trouve à la racine de la création artistique. Derrière les

¹⁴ *Hamlet*, Acte 1, scène 5 (p. 206). Il est fait référence à ce passage en *NT*, § 7, p. 56, lequel concorde assez bien avec l'idée du lien entre l'expérience de ce qu'est vraiment le réel et la rupture des formes de l'intuition.

¹⁵ *NT*, § 1, p. 27.

¹⁶ *Id.*

figures d'Apollon et de Dionysos se cacheraient un savoir intime des deux pulsions artistiques fondamentales qui, ensemble ou séparément, sont à l'origine de toutes les œuvres d'art humaines ou naturelles. Ce sera dans le fonctionnement de chacune d'entre elles et dans l'étude de leurs rapports à travers l'histoire de l'art grec que l'on pourra comprendre les propriétés de chacune, leurs effets et leurs conséquences, et le reste de la *Naissance* sera une tentative de réalisation de ce programme ambitieux.

Pour nous porter plus avant sur son terrain difficile, il nous faut d'abord clarifier la signification de ces deux figures. Nietzsche les distingue tout d'abord en leur distribuant les arts, plaçant du côté d'Apollon l'art plastique, et « l'art non plastique de la musique »¹⁷ de celui de Dionysos. Nous aurons l'occasion dans la suite d'observer que ces barrières ne sont pas aussi étanches que cette première présentation pourrait le laisser croire. Une deuxième distinction fait usage des « mondes esthétiques » du *rêve* et de *l'ivresse*, lesquels sont des « manifestations physiologiques [qui] offrent une opposition correspondant à celle de l'apollinien et du dionysiaque »¹⁸. Ces images, amplement développées par Nietzsche, nous serviront de fil conducteur.

Tout d'abord, le rêve, comme l'apollinien, est le royaume de la « belle apparence ». Tout en lui fait sens, rien de superflu ou d'obscur n'y a sa place. Malgré cette plénitude de significativité, l'apparence est toujours, dans une certaine mesure, perçue comme telle : la conscience de l'illusion appartient au plaisir pris au rêve et à l'image apollinienne¹⁹. Cet état de rêve ressemble aussi à l'état prophétique, en ce que celui qui en fait l'expérience, en laquelle tout est intelligible, pleinement disponible à l'appréhension et porte le sceau de la nécessité, le vit comme une conscience supérieure à celle qu'il possède dans la réalité quotidienne²⁰. Pour que le rêve reste rêve, il faut aussi que ses représentations soient

¹⁷ *Id.*, traduction modifiée.

¹⁸ *Ibid.*, § 1, p. 28.

¹⁹ *Id.* : « Pourtant, même à son degré de vie le plus intense, cette réalité du rêve nous laisse le sentiment confus de n'être qu'apparence [...] »

²⁰ *Ibid.*, § 1, p. 29. « La vérité supérieure, la perfection de ces états intérieurs par opposition à l'intelligibilité lacunaire de la réalité diurne, la profonde conscience que nous avons de la nature salutaire et secourable du

mesurées : « le regard d'Apollon doit être "solaire", conformément à son origine ; même chargé de colère ou de mauvaise humeur, la grâce de la belle apparence ne le quitte pas. » Comme ce regard de Phébus, la représentation rêvée doit dominer sereinement son objet, fût-il terrible : « la liberté vis-à-vis des émotions les plus sauvages, le calme tout de sagesse du dieu sculpteur » ne doivent pas le quitter, faute de quoi il nous affecterait comme une réalité²¹. Apollon et l'état de rêve affirment « tout le plaisir et toute la sagesse de l'"apparence", ensemble avec sa beauté » : avec eux, « la confiance inébranlée dans [le *principium individuationis*] »²² s'exprime librement, rendant « la vie possible et digne d'être vécue »²³. Comme dans le rêve, celui qui vit l'état apollinien, à la fois confiant dans le monde de la représentation et conscient de son caractère illusoire, y trouve sens, plaisir et nécessité, et ainsi naît de cette expérience illusoire une confiance renouvelée dans l'existence.

Dionysos, à rebours d'Apollon, se défie des apparences : son « monde », l'état qu'il engendre, relève de la *rupture* du *principium individuationis*. C'est l'expérience d'un cas d'exception, indice de quelque chose qui *dépasse la phénoménalité*, et qui par suite ne serait pas déterminé par les formes du sujet de connaissance²⁴. Quelque chose *échappe au principe de raison suffisante*, et pourtant, nous en faisons une certaine manière d'expérience. Comme dans l'ivresse, nous souffrons de l'état dans lequel nous sommes placés, mais y prenons aussi un indéniable plaisir ; ainsi à « l'horreur » de l'exception au monde de l'apparence s'adjoint « l'extase délicieuse que la rupture du *principium individuationis* fait monter du fond le plus intime de l'homme »²⁵. La *contradiction*, qui se manifeste ici à la fois dans l'*objet* et dans les *émotions* suscitées par cette expérience, est l'un des traits les plus caractéristiques du dionysiaque et de ce à quoi il renvoie, l'Un qui transcende les phénomènes. Ces « émotions dionysiaques » ont ensuite comme effet d'« [abolir] la subjectivité, jusqu'au plus total oubli

sommeil et du rêve sont en même temps l'analogon symbolique du don de prophétie et, de manière générale, de tous les arts qui rendent la vie possible et digne d'être vécue » (c'est-à-dire les arts apolliniens).

²¹ *Id.*

²² *Ibid.*, § 1, p. 30.

²³ *Ibid.*, § 1, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, § 1, p. 30.

²⁵ *Id.*

de soi »²⁶. Le « voile de Maya » tombe, et l'ordre phénoménal perd ses droits : celui qui est dans cet état renoue avec les autres hommes, et même, au-delà de l'espèce, avec la nature entière. Dans celui-ci, « l'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art », et, produit par l'« Un originaire », il réalise « [la] plus profonde volupté et [l'] apaisement »²⁷ de celui-ci. Alors que l'apollinien incite celui ou celle qui en fait l'expérience à produire des images, à renforcer son lien au monde des manifestations en adoptant face à lui une attitude presque stoïque de sérénité quant à tout ce qu'il comporte d'horrible comme de réjouissant, le dionysiaque incite à un abandon, à un retour à l'unité du premier principe. Cette expérience presque en tout opposée à l'expérience de l'apollinien a aussi des suites contraires à celle-ci : là où la dernière console et rassure, ramène à la confiance en l'existence, le dionysiaque a comme conséquence de *tuer l'action*. Plutôt qu'une illusion salutaire, l'ivresse livre une connaissance intuitive de l'essence du monde, et les effets de cette connaissance sont par eux-mêmes nuisibles. C'est qu'« une propension ascétique à nier le vouloir est le fruit des états dionysiaques. »²⁸ Nietzsche compare celui qui a fait cette expérience à Hamlet²⁹, qui apprenant la vérité sur la mort de son père, s'en trouve à la fois troublé et découragé, comme immobilisé par l'éclairage nouveau porté sur son existence. La sagesse populaire grecque exprimait cette connaissance par ce que Nietzsche appelle la « sagesse de Silène ». « Le bien suprême, dit celui-ci, il t'est absolument inaccessible : c'est de ne pas être né, de ne pas *être*, de n'être *rien*. En revanche, le second des biens, il est pour toi — c'est de mourir sous peu »³⁰. La connaissance dionysiaque se paie cher, et son horizon ne peut manquer d'apparaître sombre.

Nous n'avons pas encore exactement affaire avec ces expériences à l'art, car si celui-ci se sert bien de ces deux forces, il n'en est pas pour autant la simple expression. Le rêve du dormeur n'est pas une œuvre d'art, ni non plus l'ivresse de celui qui célèbre le retour du printemps. Ces pulsions elles-mêmes sont des moyens pour l'Un de se décharger de sa propre

²⁶ *Id.*

²⁷ *Ibid.*, § 1, p. 31.

²⁸ *Ibid.*, § 7, p. 55.

²⁹ *Id.* Voir la citation en exergue de cette section.

³⁰ *Ibid.*, § 3, p. 36

contradiction, une tentative, futile, de s'en délivrer³¹. Les pulsions apollinienne et dionysiaque dans leur rapport à l'Un sont l'analogue de l'art pour l'homme. L'artiste créera l'œuvre par l'imitation de ces dispositions³² ; mais le mode de fonctionnement de cette imitation demande encore à être clarifié.

1.3 Les rapports de l'apollinien et du dionysiaque en art

MANFRED
*Sorrow is knowledge; they who know the most
Must mourn the deepest o'er the fatal truth,
The Tree of Knowledge is not that of Life.*
[...]
The SEVEN SPIRITS
What wouldst thou with us, son of mortal—say?
MANFRED
*Forgetfulness—*³³

L'imitation, dans le cas du monde apollinien du rêve, est assez simple à concevoir : l'artiste reproduit les représentations de ce rêve dans une nouvelle production plastique. « Apparence de l'apparence »³⁴, puisqu'elle reproduit le phénomène qui n'est déjà qu'une simple image projetée par l'« Un originaire », elle sera aussi souvent figurative. Ces représentations ne sont pas présentées ni vécues comme réelles : face à l'art apollinien, on sait que l'on se trouve devant une illusion. Mais cette conscience de l'illusion, plutôt que de nuire à l'expérience, participe elle-même au plaisir artistique : c'est à l'image comme image que l'on prend plaisir³⁵. Cela s'explique aussi par le fait que l'expérience de l'art, nous dit Nietzsche, doit combiner désintéressement et contemplation³⁶. Pour l'art apollinien, on peut

³¹ *Ibid.*, § 4, p. 39, mais aussi § 1, p. 31 et § 5, p. 47

³² *Ibid.*, § 2, p. 32 : « Au regard de ces dispositions artistiques immédiates de la nature, tout artiste est un "imitateur" [...]. »

³³ Lord Byron, *Manfred*, dans *The Major Works*, pp. 275-279

³⁴ *NT*, § 4, p. 39.

³⁵ *Ibid.*, § 18, p. 107.

³⁶ *Ibid.*, § 5, p. 43 : « Ce qui en vérité nous avance assez peu, nous qui tenons l'artiste subjectif pour un mauvais artiste et qui exigeons dans l'art, en tout genre et à tous les niveaux, que d'abord et surtout l'on triomphe du subjectif, que l'on se délivre du "je" et qu'on impose silence à toutes les formes individuelles de la volonté et du désir – oui, nous qui tenons que sans objectivité, sans contemplation pure et désintéressée, il ne nous sera jamais possible de croire à la moindre création artistique véritable. » Nous analyserons les deux termes (« contemplation » et « désintéressement ») séparément, puisqu'ils ne semblent pas être toujours liés nécessairement pour Nietzsche.

comprendre en quoi s'applique cette expression en considérant que l'on ne prend pas directement intérêt à l'objet, puisqu'il n'est qu'apparence et reconnu comme tel. La nécessaire mesure dans le rapport du sujet aux images garantit quant à elle l'état contemplatif, celui-ci restant serein devant toutes les formes de représentations qui passent devant ses yeux. Ainsi les caractères de cet état satisfont aux conditions énoncées pour qu'il y ait art.

La musique, pour imiter l'ivresse dionysiaque, devra produire comme celle-ci une expérience de rupture qui renvoie à l'Un. Situer Dionysos par rapport aux critères énoncés est toutefois plus difficile : comment peut-on prêter à un art modelé sur l'ivresse, l'abondance et l'orgiasme, des caractères comme le désintéressement et la contemplation³⁷ ? Ceux-ci ne sont-ils pas justement les marques de la présence d'Apollon ? Ici se pose avec acuité la question des *rapports* entre ces deux pulsions, et plus précisément *la possibilité d'un art hors de l'apollinien*.

Avant donc d'aborder l'« imitation » du dionysiaque, il nous faudra clarifier son rapport à l'apollinien. La description que nous donne Nietzsche de l'art dionysiaque place toujours celui-ci dans le contexte grec, où il se réalise en conjonction avec l'apollinien, qui cherche à en atténuer les effets dévastateurs. « Chez les Grecs seuls la nature accède à sa jubilation artistique, chez eux seuls la dilacération du *principium individuationis* est un phénomène esthétique », nous dit-il³⁸. L'élément dionysiaque, lorsqu'il est introduit chez les Grecs, vient des « barbares dionysiaques »³⁹, qui dans leurs fêtes en exprimaient la « puissance grotesque et brutale », déchaînant « la plus sauvage bestialité naturelle » dans un « mélange abominable

³⁷ La tension entre l'attitude contemplative propre à l'art et l'impétuosité de l'artiste était déjà présente chez Schopenhauer. Voir *Monde* Vol. I, p. 387 : « Tout se passe comme si, afin que le génie se manifeste dans un individu, celui-ci avait dû bénéficier d'une portion de faculté de connaître largement supérieure à celle nécessaire au service d'une volonté individuelle ; cet excès de la connaissance ainsi libéré devient alors le sujet sans volonté, le clair miroir de l'essence du monde. — Cela explique *la vivacité, voire l'agitation chez les individus géniaux* ; le présent ne leur suffit que rarement, car il ne remplit pas leur conscience : de là leur activité infatigable, cette recherche incessante d'objets nouveaux, dignes d'être considérés, mais aussi cette demande, ce soupir, presque jamais satisfait, après des êtres qui seraient à leur image et à leur hauteur, auxquels ils pourraient s'ouvrir ; alors que le simple mortel ordinaire, entièrement comblé et satisfait par le présent tout aussi ordinaire, s'y absorbe en jouissant, dans la vie quotidienne, de ce bien-être particulier dont le génie est privé » (nous soulignons). Nous verrons dans la suite comment Wagner et Nietzsche tentent de résoudre ce problème (section 1.6).

³⁸ *NT*, § 2, p. 34.

³⁹ *Ibid.*, § 2, p. 33.

de volupté et de cruauté »⁴⁰. C'est comme un véritable *danger* qu'il apparaît aux Grecs jusqu'alors apolliniens dans leur art, et c'est dans leur résistance aux approches insidieuses de cet élément déstabilisateur qu'ils seront amenés à engendrer un nouveau genre d'œuvre, combinant les moyens des deux pulsions. Dans celui-ci, ce « philtre des sorcières » qui constitue le versant horrible du dionysiaque est « sans force » : on le devine chez le possédé du dieu sylvestre, mais seulement « comme les remèdes rappellent les poisons mortels »⁴¹. Puisque l'art dionysiaque n'a jamais existé que chez les Grecs, et qu'il se réalise chez eux dans le *mélange*, dans son rapport d'opposition et de conciliation avec l'apollinien, il faut en conclure que le *dionysiaque ne saurait devenir art qu'au contact de l'apollinien*⁴². L'extase dionysiaque en elle-même est seulement œuvre d'art dans la perspective de la nature, et elle remplit pour celle-ci une fonction analogue à celle de l'art apollinien pour l'homme⁴³ ; mais c'est seulement dans ses productions selon les modes de l'apollinien que l'homme peut *lui-même* réaliser une œuvre d'art.

L'expression ouvrant le texte de Nietzsche, désignant « l'art non plastique de la musique » de Dionysos, devra être comprise à la lumière de ce constat : on ne peut parler d'un art qui n'imiterait *que* la pulsion dionysiaque, mais seulement d'un art mélangé qui d'une façon ou d'une autre *relèverait davantage de Dionysos que d'Apollon*. La tragédie, dernière réalisation du dionysiaque en art, naît, selon le premier titre du livre de Nietzsche, « de l'esprit de la musique », lequel s'identifie à Dionysos⁴⁴. C'est la pulsion dionysiaque qui à la fois *suscite* sa création et en constitue principalement *l'effet* ; mais les *moyens* employés pour y parvenir ne sauraient être en entier ceux de ce dieu. Toute musique n'est pas non plus nécessairement dionysiaque : il est possible de concevoir une musique apollinienne, qui se distinguerait de la dionysiaque à la fois par son *résultat* et par ses *moyens*. Cet art susciterait chez le spectateur un état analogue au rêve, le rattachant à l'apparence. Dans celui-ci serait employé comme moyen presque exclusivement le rythme, et le son et ses caractères dionysiaques seraient

⁴⁰ *Ibid.*, § 1, p. 22.

⁴¹ *Ibid.*, § 2, p. 34.

⁴² G. Liébert, *op.cit.*, pp. 112 et M. Kessler, *op. cit.*, p. 36.

⁴³ *NT*, § 4, p. 39 ; § 1, p. 31 ; et § 5, p. 47.

⁴⁴ *Ibid.*, § 16, p. 100.

négligés. Parlant de la musique apollinienne chez les Grecs avant l'intrusion de Dionysos, Nietzsche la qualifie de « ressac rythmique », dans lequel « on écartait [...] l'élément qui constitue le caractère de la musique dionysiaque, et par là même de la musique en général. »⁴⁵ La musique apollinienne est, en quelque sorte, à peine musicale : elle n'est qu'un rythme répété qui par son caractère principalement formel fait régner la plastique dans le monde du son, produisant ainsi de l'« architecture dorique en son »⁴⁶. Elle ne peut pour autant refuser entièrement à la musique ses tendances dionysiaques : le son et son « pouvoir commotionnant »⁴⁷ ne peuvent jamais être entièrement écartés, bien que puissent l'être la mélodie et l'harmonie. Les musiques apolliniennes et dionysiaques usent en fin de compte toutes deux de moyens provenant des deux divinités, mais en chacune est favorisé ceux qui conviennent le mieux à l'effet qu'elles visent à produire.

Que signifie par ailleurs le fait d'avoir toujours une part apollinienne pour la musique ? Partons de cette musique apollinienne que l'on vient de décrire. Ce qui la caractérise est l'introduction dans la musique de la belle forme par la régularité du rythme. Or le rythme, bien qu'il soit un moyen dont la musique ne peut se passer, est tout de même un élément de nature surtout apollinienne. Il tend à l'organiser de façon régulière, cohérente, servant en elle de vecteur d'ordre⁴⁸. La musique a donc toujours, avec le rythme, quelque chose de formel et de plastique. On pourrait justement penser que, pour qu'elle produise une rupture qui puisse renvoyer à ce qui se cache derrière les phénomènes, il faut qu'elle possède d'abord quelque chose qu'elle puisse rompre⁴⁹. Le rythme lui donne assurément cette possibilité. L'harmonie sert elle aussi une fonction partiellement apollinienne : la musique, comme la tragédie, « transfigure » l'horreur de l'existence qui est représentée en elle par la dissonance, pour

⁴⁵ *Ibid.*, § 2, p. 34.

⁴⁶ *Id.* Comparer au *Beethoven* de Wagner, p. 54, pour une caractérisation très similaire.

⁴⁷ *NT*, § 2, p. 34.

⁴⁸ É. Dufour, *op. cit.*, p. 90. Voir aussi R. Wagner, *Beethoven*, p. 51 et G. Liébert, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁴⁹ Voir à ce sujet les intéressantes analyses musicologiques de la *Manfred Meditation* de Nietzsche dans l'ouvrage d'É. Dufour (Première partie, chapitre V, particulièrement les pp. 101-102). La systématisation des moments de *rupture* (rythmique comme harmonique) est caractéristique du romantisme en musique. Elle est largement employée par Wagner, et Nietzsche lui-même, à sa suite, la favorisait dans ses compositions.

justifier celle-ci dans une résolution « en accords ravissants »⁵⁰. Par ailleurs, la musique, même lorsqu'elle est seule, tend à se décharger dans la conscience de son auditeur en images apolliniennes, lesquelles sont des « substituts analogiques » qui particularisent la généralité de ce qu'elle évoque⁵¹. La *réaction* à l'art musical dionysiaque, comme l'*œuvre* elle-même, possède donc des éléments apolliniens dont elle ne peut se passer.

Ça n'est pas non plus parce qu'une musique emploie surtout les moyens d'Apollon qu'elle naît de la pulsion propre à celui-ci. En effet, si la musique apollinienne diffère de la dionysiaque par ses résultats et ses moyens, leur *origine*, elle, est commune. Cette thèse est une conséquence de la précédente, selon laquelle l'art comporte toujours une part apollinienne : car si Apollon est consolateur et réconcilie avec l'apparence, *c'est que celle-ci s'est d'abord manifestée comme problématique*. Ainsi un art apollinien qui ne serait pas précédé du trouble d'une expérience dionysiaque serait inexplicable⁵². La fameuse « sérénité » qu'on aime à leur prêter n'est pas le trait de caractère dominant des Grecs de l'Antiquité : c'est leur grande *sensibilité* qui explique véritablement à la fois leur art et son origine⁵³. C'est à cause d'elle qu'ils ressentent avec force les effets et les conséquences de l'expérience dionysiaque ; et c'est aussi grâce à cette sensibilité qu'ils sont portés vers les arts de l'apparence pour rétablir un équilibre. Ils ne se reposent pas paisiblement dans ces plaisirs de l'image de par la « naïveté » de leur caractère, mais sont portés vers eux par un puissant besoin, bien éloigné du calme apollinien. L'art qui précède l'époque de l'invasion du dionysiaque en Grèce, s'il ne comporte pas en lui-même d'éléments propres à ce dieu, est tout de même lui aussi né de Dionysos. Ses dieux olympiens, « image idéale "baignée d'une douce sensualité" de leur [sc. les Grecs] propre existence »⁵⁴, sont des réponses à l'expérience

⁵⁰ NT, § 25, p. 141 ; M. Kessler, *op.cit.*, p. 35.

⁵¹ Voir les développements sur l'écoute de Beethoven en NT, § 6, p. 49.

⁵² Mais on peut se poser la question de la nature ou de la généralité de l'expérience dionysiaque : est-ce que toute souffrance ne demande pas compensation ? Tout comme Nietzsche pourra ironiser quelques années plus tard sur le « retour à l'unité entre les hommes » de celui qui bâille en voyant un autre bâiller (Kessler, *op. cit.*, p. 15), on peut se demander si l'art apollinien ne pourrait pas naître de la souffrance née d'une indigestion ou d'un mal de tête... Il importe manifestement pour que la thèse se tienne que la douleur « existentielle » du dionysiaque lui reste propre et qu'elle soit rigoureusement distincte des souffrances « ordinaires ».

⁵³ NT, § 9, pp. 64-65.

⁵⁴ *Ibid.*, § 3, p. 36.

titanesque de l'ivresse dionysiaque et à ses conséquences⁵⁵. Avant le retour du dionysiaque, les Grecs avaient réussi à maîtriser cette pulsion de démesure autant dans leur art que, à l'aide de celui-ci, dans leur existence ; mais c'est précisément parce qu'ils étaient obscurément conscients du danger qui les guettait. Quant à l'art de Dionysos, il naît plutôt d'un *compromis* : c'est initialement pour tenter de le sublimer en se l'incorporant qu'Apollon laisse une place au dieu sylvestre dans le domaine des arts, sur lequel il régnait jusqu'alors ; mais Dionysos en vient à prendre le dessus, et à changer de l'intérieur la fonction de l'art, pour le faire culminer dans la tragédie, suprême réalisation de cette direction nouvelle.

1.4 L'imitation des pulsions apollinienne et dionysiaque par l'artiste

Les moyens de l'art ont toujours une portion apollinienne, et le besoin d'art naît toujours d'une expérience dionysiaque. Partant, ce qui distinguera les arts des deux divinités le plus décisivement sera leur *effet*. Or, Nietzsche qualifie l'artiste d'« imitateur » des pulsions apollinienne et dionysiaque⁵⁶. Qu'imité celui-ci lorsqu'il imite la pulsion ? Est-ce l'œuvre qui devra *ressembler* à ce qui est vécu dans l'expérience du rêve ou de l'ivresse, devra-t-elle plutôt *susciter* cette expérience chez le spectateur, ou devra-t-elle encore faire les deux ?

Nous pouvons trouver dans la description des effets de la tragédie une réponse partielle à cette question. La réaction d'un auditeur « compétent » à la tragédie, qui pourra l'éprouver « en tant que forme d'art supérieure »⁵⁷, sera *active*⁵⁸ : cet auditeur pénètre les mondes artistiques de Dionysos et d'Apollon et ressent une véritable « émotion à la fois apollinienne et dionysiaque »⁵⁹. C'est que la tragédie réussie suscitera bien, chez l'auditeur artiste, les deux types d'états artistiques. L'œuvre elle-même ressemblera aussi aux résultats des deux pulsions : la scène, comme réalisation apollinienne de l'état dionysiaque⁶⁰, prend les

⁵⁵ *Ibid.*, § 4, p. 41.

⁵⁶ *Ibid.*, § 2, p. 32.

⁵⁷ *Ibid.*, § 22, p. 130.

⁵⁸ *Ibid.*, § 22, p. 131.

⁵⁹ *Ibid.*, § 22, p. 130.

⁶⁰ *Ibid.*, § 8, p. 58.

apparences de la belle représentation rêvée, et le destin terrible du héros qui y est représenté tient le rôle de rupture du principe d'individuation⁶¹. C'est précisément par cette ressemblance que pourra être suscité l'état artistique du spectateur. On peut donc ranger le cas de la tragédie, sous réserve qu'elle soit présentée à un spectateur compétent, sous la troisième hypothèse, puisqu'elle *ressemblera* aux états de rêve et d'ivresse en plus de les *susciter*. Qu'en est-il pourtant des autres arts ? De ce spectateur « idéal », Nietzsche n'en traite qu'en rapport à la tragédie accomplie, celle d'Eschyle, de Sophocle et du *Tristan et Isolde* de Wagner. Celui qui ne serait pas à l'un des deux points culminants de l'histoire de l'art aurait plutôt tendance à faire l'expérience artistique selon d'autres modalités, inférieures, plus rationnelles qu'émotionnelles, et donc plus éloignées de l'immédiateté de ces pulsions artistiques.

Ce n'est pas pour autant dire que l'auditeur ne percevrait la musique qu'intellectuellement à tout autre moment. Dans l'un des rares exemples musicaux de la *Naissance*, Nietzsche souligne qu'« une symphonie de Beethoven [...] contraint chaque auditeur à un discours imagé », fait de « représentations analogiques nées de la musique »⁶². L'auditeur de l'une de ces symphonies, où se manifeste avec force l'élément dionysiaque⁶³, fait donc une expérience apollinienne, particularisant lui-même la généralité de la musique en images qui peuvent convenir à celle-ci. Or une symphonie de Beethoven, même si elle comporte un programme ou des parties chantées, n'est ni un drame, ni une tragédie. L'auditeur prend connaissance du fond de la réalité symbolisé par la musique et la particularise dans une série de représentations phénoménales. Il fait donc l'expérience de la pulsion apollinienne ; fait-il aussi celle de la dionysiaque ? En d'autres termes, atteint-il cette connaissance seulement par le moyen d'une symbolisation que réalise l'œuvre musicale, ou est-il amené lui-même à l'ivresse et à la connaissance qui y succède ? On sait que la tragédie réalise au plus haut point à la fois la musique et le dionysiaque. Les moyens qu'elle emploie pour mener le spectateur à l'ivresse

⁶¹ *Ibid.*, § 22, pp. 128-129.

⁶² *Ibid.*, § 6, pp. 49-50.

⁶³ *Ibid.*, § 19, p. 116, où Nietzsche parle d'un « réveil progressif de l'esprit dionysiaque », qui s'incarne dans « la musique allemande, dans sa marche souveraine et solitaire qui la conduit de Bach à Beethoven et de Beethoven à Wagner. »

dionysiaque sont en eux-mêmes assez complexes : le chœur réalise la vision dionysiaque du public, qui plutôt que de s'apercevoir lui-même métamorphosé en satyre comme dans l'ivresse des dionysies, est témoin de la transformation du chœur. Le monde de la scène complète l'expérience en tant que « réalisation apollinienne » de l'état dionysiaque du chœur⁶⁴. La différence entre l'expérience de la musique dionysiaque et de la tragédie en est-elle alors une de degré ou de nature ? La musique seule peut-elle nous amener à l'ivresse dionysiaque, ou manque-t-il en elle des éléments pour y arriver ? La seconde des possibilités évoquées semble plus vraisemblable. La musique suscite une réponse apollinienne, sans qu'il y ait précédemment passage par la « transformation » propre à l'expérience artistique dionysiaque accomplie de la tragédie. Elle ne possède pas, selon toute vraisemblance, la puissance suffisante pour amener son auditeur à une expérience véritablement « extatique ». L'aide que fournit le chœur comme substitut faisant défaut, la musique ne pourra pas mener son public à croire à sa propre métamorphose. Il semble donc que celle-ci, si elle fournit bien une voie vers la sagesse dionysiaque, ne permet pas de vivre l'ivresse qui y mène naturellement⁶⁵. L'artiste imite la pulsion dionysiaque en en présentant comme un substitut, qui en réalise les effets, mais qui passe par des voies différentes. Seule sa plus grande réalisation, synthèse des moyens des deux divinités, réussirait vraiment à en reproduire jusqu'à l'expérience. Quant à la pulsion apollinienne, comme réponse à l'horreur dionysiaque, elle sera éveillée dans le cas de la tragédie comme dans celui de la musique seule : autant l'expérience de l'ivresse que la seule connaissance qui en résulte créeront chez le spectateur un besoin de plaisir esthétique compensatoire qui devra agir comme consolation.

⁶⁴ *Ibid.*, § 8, pp. 60-61. Comparer à Wagner, *Beethoven*, p. 113 : « c'est du chant du chœur que le drame se projetait sur la scène ».

⁶⁵ Bien que cette position nous semble la plus cohérente, on pourrait certainement nous objecter que le chœur n'a pas un rôle des plus importants dans *Tristan et Isolde*, bien que Nietzsche s'en serve comme l'exemple paradigmatique du retour à la tragédie réalisé. Cependant, le rôle des chanteurs principaux du *Tristan*, opéra le plus « intérieur » de Wagner et dont il est presque exclusivement question dans la *Naissance*, étant très souvent la description chantée de leur propre expérience et de leur souffrance (surtout dans les deuxième et troisième actes), ce pourrait bien être eux, et non le chœur qui est souvent muet bien que présent sur scène, qui devraient être tenus pour les choreutes « transformés » en satyres du drame antique. Voir à ce sujet G. Liébert, *op. cit.*, pp. 103-104, qui cite un fragment préparatoire de la *Naissance* allant dans cette direction, et indiquant que la voie du progrès pour l'opéra wagnérien serait de faire sortir les chanteurs de scène.

Enfin, dans les arts d'Apollon, c'est le type de formation propre au rêve qu'imitera l'artiste. Il reproduit la représentation rêvée et comme dans le cas de l'art dionysiaque, permettra au spectateur d'en recueillir les *effets*. Celui qui contemple une toile n'entre pas dans un état de rêve, mais prend tout de même un plaisir à l'apparence qui lui permettra par la suite cette *confiance renouvelée en l'existence* qui fait le propre de l'apollinien.

Nietzsche ne fait pas mention de son spectateur artiste en rapport à l'art apollinien. Il semble assez difficile de concevoir le spectateur comme *producteur* de l'expérience dans le cas de la toile ou de la sculpture au même titre que dans la tragédie, puisque le caractère actif du spectateur dans celle-ci semble être avant tout apollinien, et qu'on se trouve ici devant le produit réalisé de cette pulsion. Que reste-t-il alors à produire ? Le monde de la scène existe bien sûr lui aussi comme représentation apollinienne constituée dans le cas de l'œuvre tragique, mais son déploiement dans le temps autorise à le concevoir simultanément comme une création graduelle du public à travers la vision du chœur. De même pour le chœur qui est le déploiement diachronique de la vision des spectateurs. Le cas de l'art apollinien se rangerait donc aussi sous la seconde hypothèse, puisqu'il n'imité qu'en reproduisant le résultat de la pulsion apollinienne.

L'imitation de la pulsion par l'artiste est donc surtout une imitation de *l'objet de l'expérience* de cette pulsion, en tant que l'œuvre pourra en l'imitant susciter un effet analogue à celle-ci chez l'auditeur et non cette expérience elle-même. Dans le cas de la musique instrumentale dionysiaque, l'Un dans sa profonde contradiction est symbolisé, sans que pour autant l'auditeur ne fasse directement l'expérience de l'ivresse. On ne devient pas ivre en écoutant une symphonie de Beethoven, mais on atteint à la *connaissance* de quelque chose, on accède à un savoir métaphysique d'une grande profondeur. Un trouble vécu fait suite à cette connaissance, *mais ne la précède pas*⁶⁶ : plutôt que d'être poussé par une pulsion à une expérience de démesure, qui elle mènera à cette connaissance, on atteint celle-ci par la symbolisation propre à la musique, et on en vit ensuite les contrecoups. Une expérience

⁶⁶ Nous verrons cependant un peu plus loin (section 1.6) que ce qui mène à cette connaissance n'est pas dépourvu d'une part d'affectivité.

apollinienne peut aussi suivre l'audition, mais celle-ci n'appartient pas à la musique, mais bien plutôt à l'auditeur : si une part d'apollinien appartient à l'œuvre de par ses moyens, *l'expérience* apollinienne qui vise à compenser l'horreur dionysiaque chez l'auditeur après l'écoute n'est pas comprise *dans* la musique. Le seul cas qui fasse exception est celui de la tragédie, qui, présentée à des spectateurs compétents, leur permettra de vivre eux-mêmes activement ces pulsions, en plus de représenter leur objet.

1.5 Le pouvoir expressif de la musique « absolue »

*Du souriant fracas originel hai
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,*

*Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.⁶⁷*

Si la musique est valorisée en elle-même dans la *Naissance de la tragédie*, elle l'est surtout en tant qu'étape sur le chemin qui mène au renouvellement de l'art tragique. Si l'on pourrait lui prêter une supériorité sur les arts plastiques, nous fondant sur le fait que cette tragédie est en dernière instance un développement du fonctionnement de l'art dionysiaque qui se manifeste tout d'abord dans la musique⁶⁸, reste qu'elle n'est la représentante que de *l'une* des deux forces qui la réaliseront. Alors que pour Schopenhauer, c'est la musique absolue qui exprime le mieux son objet⁶⁹, Nietzsche suggère plutôt que c'est celle qui s'intègre au drame qui exprime le plus fidèlement l'Un. Ainsi la musique du *Tristan et Isolde* de Wagner, isolée et considérée en elle-même, est d'une puissance inégalée quant à l'expression dionysiaque⁷⁰. Mais c'est aussi parce que cette musique exprime tant qu'il faut qu'elle soit

⁶⁷ Stéphane Mallarmé, « Hommage », dans *Poésies*, p. 102.

⁶⁸ *NT*, § 16, p. 100. La musique, puisqu'elle est « apte à enfanter le mythe », est cause du contenu apollinien de l'œuvre tragique. Voir aussi § 22, p. 122 : « La tragédie [...] accomplit la musique ».

⁶⁹ Voir Schopenhauer, *Parerga*, p. 754. Schopenhauer n'écarte pas la possibilité qu'une musique qui serait accompagnée d'un texte soit plus expressive qu'une qui ne l'est pas. Seulement, ça ne sera jamais *parce qu'elle* en est accompagnée, mais toujours en elle-même, malgré le texte, comme chez Rossini (*Parerga*, p. 754 et *Monde*, Vol. I, p. 510). Ainsi se développe-t-elle « beaucoup plus librement » sans texte (*Parerga*, p. 751). Pour Nietzsche, si la musique en elle-même possède un surplus d'expressivité, c'est l'union à l'art de la scène qui *rend possible* l'augmentation de celle-ci.

⁷⁰ *NT*, § 21, p. 124.

accompagnée du drame à titre de consolation : seule, elle aurait un effet déprimant trop puissant sur l'auditeur⁷¹. De même, si le compositeur n'avait pas allégé le fardeau de la connaissance dionysiaque qui lui a permis la composition de cette œuvre par une particularisation apollinienne de celle-ci, il n'aurait pu la composer, écrasé sous le poids de cette connaissance tragique. C'est que l'art dionysiaque, dont la musique est le paradigme, est un art à fonction avant tout *cognitive*, qui symbolise toujours une vérité qui trouble profondément celui qui en prend connaissance. De cette connaissance du principe du monde dans lequel il vit, l'individu tire une « sagesse dionysiaque », qui aura tendance à le plonger dans le dégoût, mais qui procure aussi un plaisir immédiat⁷². Ce n'est donc qu'à la suite du moment de connaissance que surviennent ces autres effets de l'art dionysiaque⁷³. L'œuvre dionysiaque la plus réussie, si elle restait isolée, aurait un effet dévastateur sur les auditeurs qui quitteraient la représentation frappés de langueur. Si la pulsion apollinienne est bel et bien suscitée chez l'auditeur à l'écoute d'une musique pure, et qu'il est donc possible qu'une musique très expressive soit vécue sans conséquences trop néfastes par certains membres du public qui peuvent avec son aide s'en consoler eux-mêmes, l'illusion générée sera toutefois nécessairement limitée par le pouvoir artistique propre de l'auditeur. Ceux chez qui la pulsion apollinienne de beauté se manifeste faiblement souffriraient donc probablement davantage à l'écoute de la musique extraite de *Tristan* que les auditeurs plus artistes, et même ceux qui pourront eux-mêmes s'extraire à cette douleur par de belles images en ressentiront d'abord fortement la blessure. L'aide à cette consolation, que procure le versant dramatique de la tragédie, s'avère donc nécessaire pour préserver le spectateur des conséquences indésirables des suites de la satisfaction de son désir de connaissance⁷⁴.

⁷¹ *Id.* : « C'est à ces authentiques musiciens que je demande s'ils peuvent imaginer quelqu'un qui, étant capable de percevoir le troisième acte de *Tristan et Isolde* sans s'aider du texte ni du spectacle, comme un immense mouvement symphonique, ne suffoquerait pas sous la tension convulsive de toutes les ailes de l'âme ? »

⁷² *NT*, § 7, p. 55.

⁷³ Ici entendu au sens de succession logique : le plaisir est temporellement simultané à la prise de connaissance.

⁷⁴ *NT*, § 8, p. 58.

1.6 Le fonctionnement symbolique de la musique dionysiaque

La musique instrumentale symbolise donc l'Un sans employer le détour de l'expérience de l'ivresse dionysiaque ; mais cette symbolisation, puisque son « objet » dépasse le monde des objets, ne pourra être entièrement adéquate. L'Un ne peut pas être représenté dans la musique, puisqu'il est par essence au-delà des représentations. Tout relève de lui, et le monde entier en un sens l'exprime déjà ; mais par l'art dionysiaque, on trouve un moyen de l'évoquer à partir de notre perspective limitée dans le monde de la représentation. C'est pourquoi il est connu négativement, par une « rupture » qui nous permet pour un instant de deviner ce qui se cache derrière les phénomènes dans un « pressentiment »⁷⁵. Nietzsche, à ce stade de l'évolution de sa pensée, s'exprime en héritier de romantiques tels Hoffmann et Novalis, qui avant lui avaient cru voir dans le caractère non représentatif et dans l'absence de signification apparente de la musique le signe de sa profondeur illimitée⁷⁶. La méfiance envers le discours rationnel s'étant fait confiance en ce qui semblait son opposé, la musique put alors être considérée comme un langage universel capable d'exprimer l'unité de la nature, perdue dans les langues qui y découpent formes et concepts⁷⁷. Mais puisque, dans cette perspective, elle exprime ce qu'il y a de plus profond, ce qui dépasse les possibilités du discours philosophique lui-même, l'expérience musicale ne peut être entièrement ou même très clairement décrite. Comme le texte qui exemplifie la musique dans la poésie lyrique ou dans la tragédie, celui qui la décrit ne peut y correspondre que très imparfaitement⁷⁸. Le mode de cette symbolisation reste donc lui aussi quelque peu imprécis dans le texte de la *Naissance* : Nietzsche affirme que la musique est une « copie » [*Abbild*] de l'Un originaire, un « second moulage du monde » qui l'exprime « sans image ni concept »⁷⁹ et qui se réfère « symboliquement » à la « contradiction et la douleur qui sont au cœur de l'un originaire »⁸⁰ ; mais il affirme aussi qu'elle est faite de « forces que l'on ne fait que ressentir » et que Dionysos ne s'y exprime qu'« au moyen des

⁷⁵ *Ibid.*, § 21, p. 123.

⁷⁶ É. Dufour, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁷ *Id.* Voir aussi G. Liébert, *op.cit.*, pp. 3-4.

⁷⁸ *NT*, § 5, p. 47 et §6, p. 51.

⁷⁹ *Ibid.*, § 5, p. 44.

⁸⁰ *Ibid.*, § 6, p. 51.

seules forces »⁸¹. Ces deux types d'explication de la fonction de la musique, comme langage symbolique d'une part et de l'autre comme force émotionnelle, ne sont pas entièrement incompatibles, mais Nietzsche n'en présente jamais une claire synthèse.

Puisque le fonctionnement de cette symbolisation n'est pas autrement détaillé dans la *Naissance*, il peut être utile de se rapporter à Schopenhauer pour tenter de l'éclairer. Celui-ci est cité en longueur lorsque Nietzsche aborde ce sujet, et il laisse entendre qu'il adhère dans l'ensemble à ses thèses sur la « métaphysique de la musique »⁸². La musique est selon Schopenhauer « *une image [Abbild] immédiate de la Volonté* »⁸³. Pour bien illustrer celle-ci, il est essentiel qu'elle soit, au moins en partie, indépendante du principe d'individuation, condition qu'elle satisfait puisque ne relevant que du temps⁸⁴. L'appréhension d'un objet de cette sorte, dépassant la majeure part des formes de connaissance du sujet, doit s'accompagner d'un changement dans le sujet lui-même. Ainsi, dans la *contemplation*, mode propre de l'expérience artistique, c'est aussi bien le sujet que l'objet qui changera. Le « pur sujet de connaissance » est ce sujet qui peut connaître intuitivement, hors le *principium individuationis*, ce que Schopenhauer nomme les Idées, en référence explicite à Platon. Dans l'expérience de l'art, l'individu s'identifie à ce sujet unique, qui perçoit dans la perspective de l'universalité, hors de l'individuation du monde phénoménal. Sa faculté de connaissance prenant le dessus et écartant son vouloir propre, il entre, désintéressé, en rapport de pure intuition avec ce qui l'entoure. Plus encore, le pur sujet s'identifie lui-même à l'objet qu'il connaît, brouillant la limite entre sujet et objet⁸⁵. Les arts, à l'exception de la musique, visent à « stimuler la connaissance [des] Idées par la représentation [...] de choses singulières »⁸⁶. La musique se distingue de ceux-ci puisqu'elle « passe outre les Idées » : elle est elle-même une objectivation immédiate de la volonté, au même titre que le sont ces Idées⁸⁷. Les autres arts sont ainsi à un degré plus éloignés de la volonté que l'est la musique, qui se trouve au même

⁸¹ *Ibid.*, § 8, p. 63.

⁸² *Ibid.*, § 16, pp. 97-101.

⁸³ *Monde*, vol. 1, § 52, p. 503 (nous paraphrasons).

⁸⁴ *Ibid.*, vol. 2, chapitre 39 des Compléments, p. 1863.

⁸⁵ *Ibid.*, vol. 1, § 34, p. 376.

⁸⁶ *Ibid.*, vol. 1, § 52, p. 503.

⁸⁷ *Id.*

niveau que leur représenté ; d'où sa supériorité quant à l'expression de la volonté. Quant au rapport de symbolisation, il s'explique indirectement par le fait que la musique est constituée de façon analogue aux niveaux de l'objectivation du monde : la basse correspond au monde inorganique, les voix intermédiaires de l'harmonie au règne animal, et la mélodie à l'être humain⁸⁸. Puisqu'elle possède *a priori* une correspondance avec le monde, relevant au même titre que lui de la volonté, elle partage avec lui une même structure.

Pourrait-on prêter une telle thèse à l'auteur de la *Naissance* ? Par ses formules schopenhauerienne — « copie » [*Abbild*] de l'Un, « second moulage du monde » —, Nietzsche se réclame manifestement des thèses de Schopenhauer sur le rapport expressif de la musique au monde. De même, l'idée d'une expression « sans image ni concept » convient bien à ce qu'exige la posture du pur sujet de la connaissance, qui, regardant ce qui est hors du monde phénoménal, abandonne la conceptualité, laquelle est toujours liée par son rapport au principe d'individuation à la volonté individuelle et à ses aspirations particulières. De plus, si Schopenhauer ne parle pas de « contradiction » au sujet de la volonté, son association à la douleur est indéniable. Comme pour Nietzsche, l'illusion du monde phénoménal est selon lui le lieu de tout plaisir, tandis que la volonté est source de douleur⁸⁹. Les « forces qu'on ne fait que ressentir » posent toutefois problème : pour Schopenhauer, le pur sujet, libéré de la volonté, *connaît*, mais *ne* « ressent » *plus* au sens affectif : s'il le faisait, il serait rappelé au règne de sa volonté, et la contemplation artistique serait interrompue⁹⁰. C'est que pour Schopenhauer, l'absence de volonté est condition *nécessaire* dans toute expérience de l'art, puisque par ailleurs le plaisir qu'il procure est celui d'une libération de celle-ci, à la manière d'un plaisir ataraxique⁹¹. Cette différence peut s'expliquer par le changement de signification pour Nietzsche de ce qu'il nomme « l'Un originaire » et que Schopenhauer appelait « volonté ». Le plaisir dans l'absence de douleur est en effet relégué par Nietzsche au monde

⁸⁸ Schopenhauer souligne lui-même que sa thèse a un caractère hypothétique. Il nous invite à reconnaître qu'il semble y avoir analogie entre la musique et le monde, mais puisque le moyen terme de l'analogie manque et ne nous est pas accessible, il est difficile, sinon impossible, de la prouver autrement. Voir *Monde*, vol. 1, § 52, p. 502.

⁸⁹ *Ibid.*, vol. 1, § 38, p. 403.

⁹⁰ *Ibid.*, vol. 2, chapitre 39 des Compléments, p. 1861.

⁹¹ *Ibid.*, vol. 1, § 38, p. 404.

apollinien, alors que celui qui est propre au dionysiaque et par suite à l'Un est toujours mélangé à la souffrance. La contradiction dans l'Un trouble, bien loin de le consoler, celui qui en fait l'expérience. Le sens de cette connaissance diffère donc : là où chez Schopenhauer on connaît la volonté en s'en éloignant, en se confiant entièrement à sa faculté de connaissance qui nous la fait voir sans trouble, avec Nietzsche on se *rapproche* plutôt de cette volonté en en faisant l'expérience. La musique n'a pas besoin de créer une distance pour permettre la contemplation de l'Un dans la sérénité, là n'est pas sa fonction. La distance, si elle doit venir, viendra après, soit dans la pièce musicale elle-même lors d'une résolution, soit dans une expérience apollinienne, en elle-même distincte de la musique comme réponse à son écoute. Puisque le « pur sujet » est relégué au côté apollinien de l'art, il n'est pas contradictoire que la musique ne s'adresse pas qu'à la seule faculté de connaître.

Remarquons aussi que Nietzsche, qui s'inspire de l'interprétation wagnérienne de la philosophie de la musique de Schopenhauer dans l'ensemble de la *Naissance*, le fait de façon particulièrement manifeste sur ce point précis. Cette interprétation est exposée dans son *Beethoven*, qui est mentionné dès la première page de la *Naissance*, dans la dédicace. Selon Wagner, le musicien crée dans un état différent de celui des autres artistes :

« Alors que, chez l'artiste plastique, la volonté *individuelle* est réduite au silence par la pure contemplation, elle s'éveille chez le musicien comme volonté *universelle* et, comme telle, au-dessus de toute contemplation, se reconnaît comme proprement consciente de soi. »⁹²

Partant de l'argument de Schopenhauer par lequel, à partir de l'expérience de notre volonté individuelle parallèlement à la représentation de notre corps, on passe à la thèse de la volonté comme principe unique du monde phénoménal, Wagner comprend l'expérience du compositeur et de l'auditeur comme un retour à l'intériorité, conçue comme voie de passage privilégiée vers la volonté universelle. Les arts plastiques sont inférieurs à la musique, puisque lorsqu'il contemple l'idée, et cela même s'il se trouve alors libéré de sa volonté, leur spectateur est toujours « engagé dans l'illusion qui le différencie de l'essence de choses [qui existent] hors de lui »⁹³. Au contraire, dans l'expérience musicale, « la volonté se sent aussitôt

⁹² *Beethoven*, p. 45.

⁹³ *Ibid.*, p. 46.

une au-dessus de toutes les limites de l'individualité »⁹⁴ : le sujet de connaissance se replonge dans l'unité, et ce dans une expérience de « la plus haute excitation de la volonté »⁹⁵. C'est finalement le « pur sujet de connaissance » *musical* qui trouve un sens nouveau chez Wagner, enrichit par sa propre expérience de composition et d'écoute. L'expérience de la musique, autant celle de l'artiste que celle du spectateur, *renforce* notre rapport à la volonté plutôt que de l'atténuer comme les autres arts. Une telle expérience ne peut être seulement intellectuelle, car la volonté y est *ressentie* en plus d'être connue⁹⁶.

Nietzsche récupère donc l'essentiel de la conception métaphysique de la musique de Schopenhauer, mais les principes qu'il introduit pour expliquer l'art tragique, d'inspiration wagnérienne, se séparent certaines des fonctions que ce dernier prêtait à tous les arts. Dans le cas de la musique, le mode de symbolisation analogique de l'Un-volonté est préservé, mais le dionysiaque en altérera le fonctionnement. Si la description du processus est peu détaillée — comme elle l'était par ailleurs déjà chez Schopenhauer —, on peut tout de même en tenter une description sommaire. Nous avons vu que la musique évoque symboliquement l'Un, se rapportant à lui par un rapport d'analogie. Cette symbolisation est rendue possible par une compréhension qui, chez l'auditeur, passe par des « forces ressenties ». Si donc, dans le cas de la musique, Nietzsche préserve le cognitivisme artistique que défendait Schopenhauer, il cherche à en repenser le mode de symbolisation pour y réintégrer un aspect plus affectif⁹⁷.

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 45-46.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 45. Notons de plus que la distinction entre Apollon et Dionysos est préfigurée dans cet opusculé, correspondant assez fidèlement à la distinction entre rêve et veille qu'y fait jouer Wagner (É. Dufour, *op. cit.*, p. 76). Dans le rêve, le principe d'individuation étant aboli, on atteint l'indifférenciation du monde intérieur dans laquelle on ressent et connaît l'unité de la volonté (*Beethoven*, p. 41). Pour persister dans la conscience au réveil, il doit s'allier partiellement au monde extérieur, ce qu'il fera par un « rêve allégorique », qui traduit partiellement la profondeur du rêve dans une langue compréhensible à l'état de veille (*Ibid.*, p. 47). La volonté « s'enivre » par ce « jeu consolant » dans lequel elle prend connaissance d'elle-même (*Ibid.*, p. 47). Les concepts ne sont pas aussi développés que dans la *Naissance*, mais on y retrouve plusieurs de ses intuitions centrales. Voir aussi T. Brobjer, « A Discussion and Source of Hölderlin's influence on Nietzsche », pour une filiation des mêmes concepts remontant à Hölderlin.

⁹⁷ Ce caractère affectif de l'expérience artistique dionysiaque peut sembler entrer en contradiction avec l'exigence de contemplation et de désintéressement que nous avons déjà évoquée (*supra*, section 1.3). Nous y voyons pour notre part un point de tension entre les deux théories que Nietzsche cherche à synthétiser, qui se trouvait déjà en puissance chez Schopenhauer (voir *supra* note 37). On peut toutefois, conformément à la description qu'en donne Nietzsche, concevoir que la musique, qui exprime avant tout la *généralité*, n'a pas d'objet suffisamment déterminé pour que le spectateur s'y intéresse réellement, au sens kantien

Tous les développements de la *Naissance* portant sur l'évolution de la « civilisation alexandrine », qui favorise l'intellectualisme en art et néglige les pulsions artistiques, tendent en cette direction. La musique, comme art profondément dionysiaque, ne saurait être entièrement du domaine de la connaissance. Si elle ne produit pas habituellement l'expérience de l'ivresse à l'audition, sa symbolisation et la rupture qu'elle implique ont bien tout de même un caractère affectif. La tension que recèle la musique, l'harmonie chargée d'ambiguïté, le rythme qui, ralentissant ou accélérant, appuie plus encore la lutte rapprochée qui se mène entre les sons des accords se succédant, tout cela est ressenti comme une rupture du règne de la consonance, et évoque ce faisant le dur fond contradictoire et la fragilité de la réalité quotidienne. La musique parle un langage « affectif » à l'aide de moyens apolliniens comme dionysiaque, et ouvre ensuite à une connaissance métaphysique. Celle-ci a ses propres effets, plaisir immédiat, puis désœuvrement, qui appellent la belle et sereine contemplation de l'art apollinien. La musique, par sa part apollinienne, peut commencer ce processus : la résolution de la tension soulage quelque peu le trouble de la connaissance dionysiaque, mais ne suffit pas habituellement à consoler et à rétablir la possibilité de la vie active pour l'auditeur. D'où, en fin de compte, le besoin de la tragédie, qui servira la musique en y ajoutant des images qui parlent son langage, et permettra la poursuite de son développement. L'apollinien s'adjoignant à la musique vient en brouiller l'impression négative, en en préservant le côté cognitif : la connaissance du dionysiaque nous parvient atténuée, embaumée d'un parfum de beauté plastique, et même sous les auspices de cette beauté. On croit apercevoir dans la musique un approfondissement de la vision apollinienne qu'imité le texte, poème, drame ; mais le fait est que l'inverse se produit : c'est Dionysos qui parle, et Apollon lui sert de parure rassurante⁹⁸.

d'« intéressement » qu'il empruntait à Schopenhauer. Quant à la « contemplation pure », il ne semble pas qu'elle soit possible au sens où l'entendait Schopenhauer, mais peut-être Nietzsche laisse-t-il la porte de celle-ci ouverte à une part affective. Quoi qu'il en soit, nous avons ici affaire à un cas où la musique exige que soit élargi le cadre que lui imposait une esthétique générale trop restrictive.

⁹⁸ *NT*, § 21, p. 125.

1.7 Wagner sans Schopenhauer dans la quatrième *Inactuelle*

*La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminé ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate.*⁹⁹

La quatrième inactuelle, *Richard Wagner à Bayreuth*, est peu abordée pour elle-même dans le commentaire des conceptions musicales de Nietzsche. Éric Dufour en fait une brève analyse dans son *Esthétique musicale de Nietzsche*, soulignant qu'on y retrouve la théorie de la tragédie de la *Naissance*, avec en moins les références métaphysiques¹⁰⁰. Il est vrai qu'on y retrouve plusieurs des éléments importants de la conception de la tragédie de la *Naissance* : l'art tragique vise à la consolation face à une connaissance pessimiste de la réalité, consolation qui procédera par le moyen d'une illusion rassurante¹⁰¹. Nulle mention ici de l'Un ou de divinités grecques, mais la fonction de la tragédie, tout comme son origine, restent sensiblement les mêmes. Il y a toutefois à notre avis plus à trouver dans ce texte qu'une nouvelle version seulement délestée d'un bagage superflu des précédentes thèses de Nietzsche. S'il s'y détache de la métaphysique de la musique schopenhauerienne, Nietzsche doit expliquer autrement le fonctionnement de l'art musical. La position cognitive et métaphysique inspirée de Schopenhauer sera dans ce texte remplacée par une conception héritée de Wagner, pour lequel la musique est plutôt le langage du sentiment, et ce en deux sens différents : elle est le langage le plus près de celui-ci, et par suite elle est aussi le seul langage adéquat pour l'exprimer.

⁹⁹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 480.

¹⁰⁰ É. Dufour, *op. cit.*, pp. 70-71, p. 158 et pp. 167-168. S'il remarque aussi que le texte « ne témoigne d'aucune distance vis-à-vis de l'œuvre et la personne de Richard Wagner » (p. 70), il ne développe pas davantage les différences que ce changement implique pour la théorie esthétique qui y est présentée.

¹⁰¹ *RWB*, pp. 117-119.

La thèse centrale du grand ouvrage théorique de Wagner, *Opéra et drame*, est bien connue : la musique doit se soumettre au texte, sa tyrannie vis-à-vis celui-ci dans l'opéra doit être dépassée¹⁰². Ce à quoi vise ce règne du texte est toutefois moins bien compris : Wagner lui-même se plaint, dans la préface à la deuxième édition, qu'on ne lit pas la deuxième partie de son livre, et qu'on en comprend pour cela mal les thèses¹⁰³. En effet, si celui-ci défend la nécessité pour la musique de se soumettre au texte du poète, c'est que ce texte a pour fonction de la ramener à son potentiel expressif originaire, qu'elle a perdu en se faisant indépendante¹⁰⁴. Cette supposée indépendance correspond plutôt en vérité à l'établissement d'un système conventionnel d'expression, dans lequel la musique ne fait plus référence à rien sinon à elle-même. Ainsi dépourvue d'intention poétique véritable, elle ne produit plus que de l'« *effet sans cause* »¹⁰⁵, ne donnant plus que les signes extérieurs d'une expressivité perdue. Faisant entre autres moyens principalement usage de l'*allitération* [*Stabreim*], le poète du « drame musical » rétablira les correspondances primitives entre les sens des mots que le langage originaire musical permettait toujours de reconnaître¹⁰⁶. Ce faisant, il rappelle la musique à ce pouvoir originaire de signification, et permet de tenter à l'aide de celle-ci un rapprochement de la « mélodie-mère »¹⁰⁷ d'où tous les langages sont nés¹⁰⁸. La force de ce langage musical primaire est justement d'être profondément *affectif*, puisque c'est dans une

¹⁰² *Opéra et drame*, vol. 1, p. 60. « [...] L'erreur dans le genre artistique de l'Opéra consiste en ce que L'ON A FAIT D'UN MOYEN D'EXPRESSION (LA MUSIQUE) LE BUT, ET RÉCIPROQUEMENT, DU BUT DE L'EXPRESSION (LE DRAME), LE MOYEN [...] ».

¹⁰³ *Ibid.*, vol. I, pp. 47-48.

¹⁰⁴ É. Dufour, *op. cit.*, p. 113. « De là, dans *Opéra et drame*, tout une théorie du langage, dans la mesure où le livret doit être construit [...] non pas sur le langage discursif qui est le nôtre aujourd'hui, mais sur un langage originaire dont il reste, dans notre langage, des réminiscences (le cri, l'allitération, etc.). » É. Dufour poursuit toutefois en affirmant que le but de cette soumission est de spécifier le sens de la musique, en elle-même nécessairement générale, et d'autre part de bouleverser les règles de l'opéra. Si la seconde thèse est indéniablement avérée, la première est plus discutable : Wagner, par l'allitération en particulier, veut précisément renvoyer la musique à cette généralité plus affective du langage (É. Dufour, p.38). Il nous semble donc que le texte soit un moyen non pas de spécifier l'expression de la musique, mais qu'il sert plutôt à la rendre plus générale, alors qu'elle est prise dans les limites étreintes d'une expression codifiée. Voir aussi G. Liébert, *op. cit.*, pp. 95-97.

¹⁰⁵ *Opéra et drame*, vol. I, p. 169. La formule traduit « *Wirkung ohne Ursache* », par laquelle Wagner définit le terme « *Effekt* », notion centrale de sa critique du « grand opéra » de Meyerbeer.

¹⁰⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 68 et pp. 126-128.

¹⁰⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 68.

¹⁰⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 59.

réaction immédiate à son environnement que l'homme produit pour la première fois un son, une voyelle, qui se réfère à un objet dans son rapport subjectif à celui-ci¹⁰⁹. À mesure que le langage se développe, les consonnes s'ajoutent, et on fera graduellement de plus en plus référence à la chose objective en progressant ainsi vers un langage conceptuel, plus intellectuel¹¹⁰. La musique étant pour Wagner un langage signifant¹¹¹, condition de possibilité de toutes les langues particulières, c'est pour revenir à ce fondement musical du langage que la musique corrompue doit se soumettre au texte du poète. Ce n'est pas une prescription pour toutes les musiques, mais plutôt une prescription pour celle de son époque, qui échoue à réaliser l'essence de la musique¹¹².

C'est une thèse analogue que défend Nietzsche dans ce texte. Admettant que « l'art n'est autre chose que la capacité de communiquer à d'autres ce que l'on a soi-même vécu »¹¹³, il affirme que la musique — c'est-à-dire la musique de Wagner et de quelques-uns de ses prédécesseurs allemands — permet de rétablir un rapport plus authentique de l'auditeur à sa nature en lui rendant la possibilité d'exprimer sa souffrance¹¹⁴. La musique permet de retrouver le « sentiment juste »¹¹⁵, grâce auquel le langage peut être rétabli à sa fonction authentique, qui est de permettre « que ceux qui souffrent se comprennent entre eux sur les nécessités les plus élémentaires de la vie »¹¹⁶. L'« homme moderne » aurait perdu cette possibilité, son langage se trouvant réduit par la convention à une expression cohérente avec

¹⁰⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 60 : « Ces voyelles, si nous les imaginons dégagées des consonnes et nous les figurons comme faisant connaître à elles seules les alternatives variées et intensifiées des sentiments intérieurs, selon la diversité douloureuse ou joyeuse de leur contenu, nous donnent une image du premier langage émotionnel de l'homme [...] ».

¹¹⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 62.

¹¹¹ É. Dufour, *op. cit.*, p. 107.

¹¹² La musique est le « langage immédiat du cœur » (*Opéra et drame*, vol. I, p. 82) et doit dans l'opéra exprimer « la sensation de celui qui parle et joue » (*Ibid.*, vol. I, p. 80). L'opéra des contemporains de Wagner, en faisant de la musique elle-même l'objet de l'expression, serait « un monstre fantastiquement abstrait de musique et de poésie » (*Id.*).

¹¹³ *RWB*, p. 146.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 120 : « [...] Partout la *langue* est malade, et le poids de cette monstrueuse maladie pèse sur tout le développement de l'humanité. [...] Elle n'est plus en mesure de satisfaire à l'unique exigence pour laquelle elle est là : que ceux qui souffrent se comprennent entre eux sur les nécessités les plus élémentaires de la vie. »

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

elle-même, mais en désaccord avec son sentiment¹¹⁷. Le texte, par divers moyens, pourrait aider la musique à réaliser ce retour, en recréant les liens dans ce qui a été morcelé et éparpillé par la connaissance intellectuelle¹¹⁸.

Ces thèses, proches de certaines thèses bien connues de Nietzsche sur la nature réductrice du langage, présentent un portrait assez différent de l'expression musicale que celles de la *Naissance*. La description en est moins détaillée, le texte portant sur le personnage Wagner plus que sur sa musique, mais il en ressort clairement que *la musique exprime maintenant l'émotion elle-même, sans passer par la généralité d'un principe métaphysique*. La position n'est pas pour autant ce que l'on pourrait nommer une position *émotiviste*¹¹⁹ ; la musique ne *suscite* pas l'émotion, mais permet à l'auditeur de la *comprendre*, et ainsi de s'approprier un langage qui lui soit plus adéquat. D'une façon ou d'une autre — le détail du fonctionnement est laissé à l'imagination du lecteur —, la musique, si elle exprime certes des sentiments, ne les *suscite* pas pour autant chez l'auditeur, mais les rend disponibles à sa connaissance. C'est donc toujours ici une thèse cognitiviste que défend Nietzsche, mais elle est plus modeste que celle de ses écrits précédents.

Les deux thèses sur le pouvoir expressif de la musique, celle de la *Naissance* et celle de la quatrième *Inactuelle*, permettent finalement à l'auditeur une sorte de *rapport authentique à sa vie affective*, rendu possible par le pouvoir de symbolisation propre à la musique. Cette authenticité est lourdement teintée de pessimiste, et passe par une certaine connaissance adéquate des profondeurs de son expérience propre. Dans les deux cas, c'est la souffrance inhérente à l'existence qui est exprimée ; mais dans le premier, c'est passant par une sorte de *réification métaphysique* de cette vision du monde pessimiste que son expression est rendue possible, alors que cette possibilité est atteinte dans l'autre par le *renouvellement d'un langage musical authentique*. La musique exprime finalement l'*essentiel*, et y réussit grâce à son profond et unique rapport à ce qui le constitue.

¹¹⁷ *Id.*

¹¹⁸ *Id.* Voir aussi le vol. II, p. 45.

¹¹⁹ Nous empruntons cette distinction à Peter Kivy, *Music Alone*, p. 146.

2. Scepticisme dans *Humain, trop humain*

En s'éloignant de Schopenhauer à partir des *Inactuelles*, Nietzsche déjà s'éloignait aussi insensiblement de Wagner. S'il y faisait alors toujours l'éloge du personnage et de ses écrits, c'est alors à partir des écrits esthétiques de la fin des années 40 et du début des années 50 qu'il le formule, lesquels écrits précèdent la rencontre avec la pensée de Schopenhauer. Si Nietzsche est wagnérien à cette époque, il ne suit donc pas Wagner dans les développements plus récents de sa pensée, lesquels avaient occupé une place d'importance dans la *Naissance*, et l'éloge peut sembler s'adresser davantage au personnage idéal qu'à l'homme réel que Nietzsche connaissait¹²⁰. Cette tension ne sera résolue que deux ans plus tard, alors qu'il renoncera pour de bon au romantisme qui caractérisait la première période de sa pensée et s'en fera même l'adversaire.

C'est avec *Humain, trop humain* que la rupture de Nietzsche avec ses maîtres romantiques est consommée. Schopenhauer brillait déjà par son absence des réflexions sur l'expression musicale de la quatrième *Inactuelle*, et ce seront maintenant des critiques de Wagner, à peine voilées¹²¹, qui abonderont dans ce nouvel ouvrage. Plus encore, Nietzsche y défendra des thèses très proches de celles d'Eduard Hanslick, adversaire notoire de Wagner dans les débats d'esthétique musicale de l'époque. On peut parler d'un véritable retournement du rapport de Nietzsche à la musique — du moins quant à la théorie —, puisqu'il prendra le contrepied d'à peu près tout ce qu'il avait défendu à ce sujet dans ses écrits précédents. Il adhèrera plutôt à la « thèse négative »¹²² de Hanslick, critique de l'idée d'expression en musique, sans toutefois adhérer complètement à l'esthétique positive que

¹²⁰ É. Dufour, *op. cit.*, pp. 170-171

¹²¹ Nietzsche, s'étant vu refuser par son éditeur la publication anonyme, supprima le nom du compositeur de nombreux passages qui même sans celui-ci ne laissent pas de doute sur leur destinataire. Cf. Paul Franco, "Nietzsche's 'Human, All Too Human' and the Problem of Culture", pp. 229-230. Il ne se censurera plus dans les « suppléments » qui composent le second volume.

¹²² Hanslick, *Du Beau musical*, p. 61. Hanslick formule sa thèse à la page précédente : « Je suis parfaitement opposé à l'idée selon laquelle la valeur du beau reposerait en dernière instance sur l'évident immédiate du sentiment. »

celui-ci esquisse. Sans nier l'évidence de la réaction émotionnelle à la musique des auditeurs, il cherchera à démontrer que ces effets ne sont pas *du propre de la musique*, mais dépendent plutôt de ceux qui l'écoutent.

2.1 Arbitraire du symbole musical

La musique, en soi et pour soi, n'est pas si riche de signification pour notre être intime, de si profonde émotion qu'elle pût passer pour le langage *immédiat* du sentiment ; mais sa liaison antique avec la poésie a mis tant de symbolisme dans le mouvement rythmique, dans la force et la faiblesse des sons, que nous avons maintenant l'*illusion* qu'elle parle directement à l'âme et qu'elle *en* émane.¹²³

Ouvrant ainsi l'aphorisme intitulé « La musique » du premier livre d'*Humain*, Nietzsche répudie sans détour ses thèses précédentes, et particulièrement celles qu'il avait formulées dans la quatrième *Inactuelle*¹²⁴. Ça n'est plus seulement la « mauvaise » musique, celle qui ne réalise pas l'essence de cet art, qui évoque des sentiments par référence conventionnelle, mais bien *toute musique* : radicalisant la critique que Wagner formulait à l'égard de ses contemporains et prédécesseurs, Nietzsche la retourne le compositeur lui-même. La musique ne cesse pas d'entretenir un lien avec le sentiment, mais elle ne l'évoque pas « *immédiatement* » puisque cette évocation nécessite la connaissance des conventions rhétorique de l'expression poétique. C'est qu'à force d'avoir été associées à certains rythmes et certaines intonations, les idées poétiques se comprennent même sans être exprimées par le langage, par le moyen de ces seules modulations musicales¹²⁵. Il y a donc bien une sorte d'expression, mais elle n'est pas *proprement musicale* : c'est dans la mémoire de l'auditeur que se trouvent ces significations, dont il se souvient par association habituelle de la musique à l'aspect extérieur de l'élocution poétique. Nous avons, naïvement, l'impression que la musique « parle », qu'elle communique par exemple la colère ou la tristesse, mais elle ne fait qu'évoquer une forme de leur apparence conventionnelle. Pas plus que de sentiments, on ne peut non plus dire que la musique « ne parle "de volonté", de "chose en soi" », car comme

¹²³ HTH, § 215, p. 164.

¹²⁴ Voir ci-haut, section 1.7.

¹²⁵ HTH, § 215, p. 165. Cf. aussi *Du Beau musical*, p. 86 : la musique possède « un rapport psychophysiologique avec certains caractères de ces sentiments ».

pour ceux-ci, « c'est l'intellect lui-même et lui seul qui a *introduit* cette symbolique dans les sons », qui eux-mêmes ne peuvent la posséder¹²⁶. C'est de l'illusion d'un pouvoir expressif propre à la musique que sont nés les espoirs démesurés que certains penseurs romantiques lui ont prêtés, et c'est en éradiquant cette illusion qu'on peut espérer dépasser ces chimères.

Que l'on comprenne quelque chose *dans* la musique dépendra de ce que l'on possède un certain bagage culturel, et plus particulièrement que l'on connaisse les différentes associations habituelles du son à la poésie ainsi qu'au geste dans la danse et la mimique¹²⁷. La musique certes réfère comme un langage, mais comme un *langage ordinaire*, conventionnel. Plus encore, elle ne précède pas logiquement ou temporellement les autres langues, mais au contraire *naît grâce à elles*. De langage originel commun de toute l'humanité, elle passe ainsi au rang peu flatteur de langue secondaire, puisqu'elle naît par association conventionnelle de langages eux-mêmes déjà conventionnels. C'est seulement lorsque ces associations secondaires seront devenues de solides habitudes qu'on pourra parler de « musique absolue, c'est-à-dire d'une musique où tout est aussitôt compris symboliquement sans le secours de rien d'autre. »¹²⁸

La musique existait cependant avant qu'on en vienne à la comprendre seulement en référence à autre chose. La symbolique qu'injecte l'intellect dans la musique est le résultat d'une évolution, qui a dû se produire par l'association fréquente de la musique à la parole et au geste entre autres dans le « *lied* », dans « l'opéra », dans les « multiples essais d'harmonie imitative »¹²⁹ et même dans le ballet¹³⁰. Or, la musique qui précédait ces différents essais devait elle aussi être pourvue d'une valeur ou d'un sens pour les auditeurs qui ne fussent pas symboliques. Les auditeurs « primitifs », passés ou présents, comprennent la musique de façon *sensuelle* et *formelle*, prenant plaisir aux « sons produits en mesure et d'intensité

¹²⁶ HTH, § 215, p. 165.

¹²⁷ Ibid., § 216, p. 166.

¹²⁸ Id. « Rien d'autre » renvoie non à des connaissances préalables, mais à autre chose qui partage la scène avec la musique, tel le drame.

¹²⁹ Ibid., § 215, p. 164.

¹³⁰ Ibid., § 216, p. 166.

diverse » sans souci pour ce qu'ils symbolisent¹³¹. Ils prennent plaisir à ce qu'est la musique en elle-même, un matériau sensible doté d'une forme. Plutôt que de demander ce que « "cela signifie" » comme les auditeurs plus avancés, ils s'arrêtent à demander ce que « "c'est" »¹³². Nietzsche soutient même que la majorité des auditeurs à son époque encore perçoivent la musique de cette façon, sans en comprendre la portée symbolique¹³³. Si la musique peut servir de symbole, c'est donc de l'auditeur et de ce qu'il y projette lui-même que cela dépendra.

2.2 La fin de l'art ?

FAUST

*O chants aériens, doux et puissant cantique,
Qu'espérez-vous gagner, à venir jusqu'à moi ?
Allez clamer ailleurs votre message antique,
Je comprends bien vos mots, mais je n'ai plus la foi,
La foi dont le miracle est le fils par excellence.*¹³⁴

La position de Nietzsche sur ce que peut la musique, sur les possibilités qu'il lui reste à l'aube de l'époque « scientifique », diffère entre le premier et le deuxième volume d'*Humain, trop humain*, bien qu'ils ne soient séparés dans le temps que par une année. Tous deux partagent une même position critique par rapport aux possibilités expressives de l'art, mais le premier défend la fin de l'art alors que le second lui autorise des possibilités d'avenir.

La section portant sur l'art du premier volume s'ouvre par une déclaration d'intention qui rappelle le projet esthétique d'Eduard Hanslick par son pari d'objectivité : pour bien cerner l'objet artistique, il faut l'approcher à l'aide d'une « science de l'art », qui permette de le comprendre sans illusions. L'artiste, soucieux d'effet, berce l'auditeur de l'illusion d'une génération spontanée, d'un surgissement de l'art tout fait des profondeurs obscures de son génie, et introduit à cette fin par l'art des signes pour l'en convaincre¹³⁵. Pour déraciner cette erreur tenace, qui influe chez l'auditeur autant sur la perception de l'artiste lui-même que sur

¹³¹ *Ibid.*, § 215, p. 165.

¹³² *Ibid.*, § 217, p. 166.

¹³³ *Ibid.*, § 217, p. 167.

¹³⁴ Goethe, *Faust*, p. 47.

¹³⁵ *HTH*, § 145, p. 133.

celle de l'œuvre, c'est à la *genèse* de celle-ci qu'il faudra s'intéresser¹³⁶. Ce n'est qu'en réintroduisant l'œuvre dans la trame de son histoire que l'on pourra bien cerner son fonctionnement et sa signification. Le projet est avant tout critique : l'« esprit libre » étant à la recherche de la vérité, celle à laquelle prétend l'art doit être évaluée et sa véritable origine, dépistée.

C'est principalement sa genèse « psychologique » qui disqualifiera la « vérité » artistique : elle est due au besoin, alors que celle que la science procure, plus solide, est due à l'intellect¹³⁷. De plus, l'émotion produite par l'œuvre aura tendance à inciter l'auditeur à croire à la qualité et à la vérité de l'œuvre qu'il entend sur la base seule de sa caution¹³⁸. Or, nous dit Nietzsche, rien de plus fragile qu'une telle garantie : cette émotion artistique est, comme le jugement, versatile et la sensibilité qui la produit, susceptible d'être développée¹³⁹. C'est une véritable présomption de notre propre achèvement que de se fier sans autres questions à un jugement esthétique. Il sera préférable de s'en remettre à une approche plus susceptible de nous approcher de la vérité, c'est-à-dire plus objective et scientifique.

L'art est presque indissociablement lié au besoin métaphysique, qui même à une époque qui prétend avoir dépassé le dogme et la religion persiste dans certaines de ces tendances « naïves »¹⁴⁰. La musique, comme les autres arts, ne l'a toutefois pas toujours été : lorsqu'elle était perçue formellement, elle n'était pas liée à ces significations qui dépassent ses possibilités expressives propres. L'art moderne quant à lui fleurit sur les restes du sentiment religieux alors que la religion elle-même perd du terrain¹⁴¹. C'est grâce à celui-ci qu'il atteint à de nouvelles profondeurs, et acquiert la capacité de « communiquer élévation et inspiration »¹⁴². Il faut ici entendre « communiquer » au sens de « *susciter* » : celui qui écoute

¹³⁶ *Du Beau musical*, p. 142 : « En ce qui concerne plus spécifiquement la création musicale, il faut établir qu'il s'agit là d'une continue mise en forme, d'un modelage des rapports sonores. »

¹³⁷ *HTH*, § 131, p. 118.

¹³⁸ Voir la note 122 sur la thèse négative de Hanslick.

¹³⁹ *HTH*, § 161, p. 142.

¹⁴⁰ *Ibid.*, § 131, p. 118 : « Autant que l'on puisse croire s'être déshabitués de la religion, ce ne sera pourtant pas au point de ne plus prendre plaisir à retrouver des sentiments et des états d'âme religieux sans contenu intellectuel, dans la musique par exemple [...] ».

¹⁴¹ *Ibid.*, § 150, p. 135.

¹⁴² *Ibid.*, § 150, p. 136.

la musique *ressent* cette élévation ou cette inspiration, plutôt que de seulement la connaître à travers elle. Ces sentiments religieux étant pour Nietzsche le principal « contenu » de la musique de son époque, tentons d'en reconstituer le mode expressif.

L'« origine religieuse de la musique moderne » est esquissée dans l'aphorisme 219 d'*Humain, trop humain*¹⁴³. Cette « musique expression de l'âme » a tout d'abord comme condition préalable une pratique musicale prenant la forme d'une « étude savante de la musique » procurant un « plaisir scientifique » à l'auditeur compétent pour son écoute, et comme telle, formelle ; et d'autre part la pratique de l'opéra, comme forme à l'intérieur de laquelle la protestation de l'auditeur désirant l'instauration d'une pratique musicale plus rhétorique pouvait se faire entendre¹⁴⁴. C'est dans le contexte de la Contre-Réforme que cette transformation eut lieu, d'abord par la main de Palestrina, « qui fit passer dans les sons l'esprit de ferveur et d'émotion profonde éveillé à une vie nouvelle », et, environ un siècle plus tard, chez Bach, le piétisme habitant la musique duquel « [étant] aussi une sorte de Contre-Réforme »¹⁴⁵. La musique moderne aurait sa source dans une rhétorique religieuse visant à défendre la ferveur catholique face aux assauts de la Réforme, cette dernière assimilée (certes assez lâchement) à un certain formalisme. Et par la musique, ce renouvellement esthétique put se transmettre aux autres arts, celle-ci faisant figure de « Contre-Réforme dans le domaine de l'art »¹⁴⁶.

Comment la musique peut-elle maintenant exprimer « l'esprit de ferveur et d'émotion profonde éveillé à une vie nouvelle » ? La musique n'est comprise symboliquement que par qui saisit à quoi elle emprunte son sens. Puisqu'elle gagne des moyens d'expression de la religion, il faut qu'elle lui emprunte une forme, qui vidée de son contenu linguistique pour n'être plus que musique seule, pourra rappeler à l'auditeur la signification de ce contenu. Or cette forme est essentiellement celle de l'art tragique dont parlait Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie* : dans la musique moderne, « la beauté [*tempère*] partout l'*horreur* – mais cette

¹⁴³ *Ibid.*, § 219, p. 168, titre.

¹⁴⁴ *Ibid.*, § 219, p. 168.

¹⁴⁵ *Id.*

¹⁴⁶ *Id.*

horreur [est] partout la condition première.¹⁴⁷ » La « forme rhétorique » du catholicisme de la Contre-Réforme correspond au *sublime* : la musique dépeint une horreur qu'elle *transfigure* dans un geste analogue à la rédemption. Ainsi dépeint-elle comme celui-ci le monde avec des couleurs plus sombres que celles qu'il possède en vérité, et en fournit par la suite elle-même la solution dans un mouvement de résolution¹⁴⁸. En évoquant par l'analogie la forme d'un discours religieux bien connu, celui du péché et de la rédemption, la musique éveille chez l'auditeur les sentiments qui y sont associés sans qu'elle ne puisse évidemment les exprimer par ses moyens seuls. Quelques mesures tirées du *Tristan* de Wagner, aussi sombre et troublante que puisse être l'ambiguïté qu'elles instaurent par l'usage d'accords diminués qui laissent incertaine la tonalité et rassurante la résolution qui y fait suite, n'ont évidemment pas de lien *intrinsèque* à la religion, bien que certainement on puisse l'y reconnaître. L'art moderne gagne donc non pas des moyens entièrement nouveaux, puisqu'il ne fait qu'ajouter de nouvelles possibilités de « rappels » rhétoriques à celles qu'il possédait déjà ; mais ces nouvelles possibilités lui ouvrent de nouvelles avenues, et en font décidément un art du sublime.

L'effet de l'art, tel qu'il a persisté « durant des millénaires », est très près de celui de l'apollinien de la *Naissance* : il nous apprend à « jouir de l'existence et [à] regarder la vie humaine comme un morceau de nature, sans mouvement de sympathie trop violent, [à] n'y voir qu'un objet soumis aux lois de l'évolution »¹⁴⁹. Sans être exactement le renouvellement de la confiance en l'apparence que procure l'apollinien, on y retrouve tout de même la distanciation face à l'existence qui permet finalement de l'accepter pour ce qu'elle est. Mais cet effet n'est pas intemporel : bien que nous ayons déjà fait cet apprentissage, la musique persiste. Si désirable qu'elle puisse être à certaines époques de l'histoire humaine, elle ne l'est toutefois plus aujourd'hui, puisque son effet a changé avec ses auditeurs. Ceux de l'époque de Nietzsche cherchent dans l'art « une “sacralité” de leur émotion qui est proche parente de

¹⁴⁷ *Id.* La phrase est appliquée à l'architecture antique pour expliquer ce qu'elle a perdu et que possède toujours l'art musical moderne.

¹⁴⁸ Voir P. Franco, *op. cit.*, p. 228. Voir aussi VO, §156, p. 244, pour des considérations similaires sur l'interprétation musicale.

¹⁴⁹ HTH, § 222, p. 174.

l'ennui »¹⁵⁰. Pour ceux-ci, elle ne rappelle plus à l'existence, mais s'est plutôt fait l'alliée du religieux, servant de remède passager en l'attente d'un monde meilleur, providentiel. Mais ses effets prophylactiques contre le mouvement de la vie elle-même « n'apaisent et ne guérissent que provisoirement, rien que sur le moment ; ils empêchent même les hommes de travailler à une amélioration réelle de leur condition en ce qu'ils ne font justement que supprimer, à force de décharges palliatives, la passion des insatisfaits qui pousse à l'action. »¹⁵¹ Quant à ceux, majoritaires, qui ne comprennent pas l'art moderne, percevant toujours l'objet lui-même plutôt que le symbole, ils n'en sont pas moins négativement affectés : confrontés à un art sublime conçu pour un public aux sens émoussés, intégrant plus que jamais laid et monstrueux, ils sont contraints « à aller chercher dans la musique ce qui s'y trouve de laid et d'odieux en soi, c'est-à-dire de basement sensuel. »¹⁵² L'art a donc fait son temps, et pire qu'inutile est devenu nuisible. S'il nous a donné une utile leçon, celle-ci persisterait même si lui venait à disparaître. Et puisqu'il n'y a plus maintenant que la science qui puisse donner satisfaction à « l'intensité et la variété du bonheur de vivre qu'il a cultivées »¹⁵³, il est désirable que l'on s'affranchisse de l'influence rétrograde de ce vestige du passé¹⁵⁴.

Si Nietzsche se fait accusateur de l'art, il défend tout de même une approche « préférable » de celui-ci, le formalisme. Dans l'aphorisme intitulé « Le public »¹⁵⁵ sont distingués trois types de spectateurs de la tragédie. Le premier, au stade inférieur, est le public qui ne s'intéresse qu'à la seule « matière »¹⁵⁶, au sujet de la tragédie, par exemple, la fin de la vie d'Œdipe et ses errements dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Cette « foule » ne cherche dans la pièce que l'émotion « pour pouvoir verser une bonne fois son content de larmes »¹⁵⁷. Quant à l'artiste, qui seul possède une véritable « position esthétique » vis-à-vis de l'œuvre, il

¹⁵⁰ *Ibid.*, § 175, p. 151.

¹⁵¹ *Ibid.*, § 148, p. 135.

¹⁵² *Ibid.*, § 217, p. 167.

¹⁵³ *Ibid.*, § 222, p. 174.

¹⁵⁴ *Ibid.*, § 223, p. 174.

¹⁵⁵ *Ibid.*, § 166, p. 147.

¹⁵⁶ *Ibid.*, § 167, p. 147.

¹⁵⁷ *Ibid.*, § 166, p. 147.

« trouve son plaisir dans les inventions techniques et les procédés ingénieux, dans le traitement et la distribution de la matière, dans le tour donné à de vieux motifs, de vieilles idées. »¹⁵⁸ Libéré de « l'attrait de la nouveauté [et] de la curiosité »¹⁵⁹, il ne s'occupe de la matière de l'œuvre que pourvu qu'elle permette des variations de techniques artistiques. Enfin, un dernier type occupe la zone médiane entre ces deux. : cet homme qui « ne sait pas ce qu'il veut » ne retire de l'art qu'un « plaisir vague et médiocre »¹⁶⁰.

Si la distinction entre le spectateur intéressé à la matière et celui intéressé à la forme n'est pas explicitement appliquée à la musique par Nietzsche, elle l'est par Hanslick de qui il semble ici s'inspirer, et dans des termes assez similaires. Selon ce dernier, le spectateur « pathologique » ne s'intéresse qu'à l'émotion qu'engendre en lui « le caractère très général du morceau de musique »¹⁶¹. Il se contente de « la saisie d'un contenu affectif abstrait, en lieu et place du phénomène artistique concret »¹⁶². Il ne s'intéresse passivement qu'au supposé « contenu » de l'œuvre, en négligeant la spécificité de sa « mise en forme »¹⁶³. Inversement, l'auditeur compétent ne s'intéressera qu'à la musique comme matière sensible dotée d'une forme, et cherchera à en faire l'« intuition consciente »¹⁶⁴. On peut donc transposer la distinction nietzschéenne en gardant en tête que le « contenu » d'une pièce de musique instrumentale peut être ce qu'elle symbolise dans son ensemble, selon les modalités qu'on a déjà vues.

Mais cette distinction semble s'opposer à ce que dit par ailleurs notre auteur au sujet des stades primitifs de l'appréciation musicale. Si on l'applique aux catégories déjà abordées, on se voit forcé d'attribuer à la foule la capacité et la tendance à écouter la musique symboliquement, alors qu'il est plutôt affirmé que celle-ci ne comprend la musique que formellement à un niveau élémentaire¹⁶⁵. Mais c'est qu'en fait la musique demande, plus que

¹⁵⁸ *Id.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, § 167, p. 147.

¹⁶⁰ *Ibid.*, § 166, p. 147.

¹⁶¹ *Du Beau musical*, p. 164.

¹⁶² *Ibid.*, p. 164.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 173.

¹⁶⁵ *HTH*, § 217, p. 167.

les autres arts, une grande intellectualisation des sens pour être comprise symboliquement¹⁶⁶. Plutôt que de rester limité au matériau narratif élémentaire comme dans la tragédie, l'auditeur commun en reste à un niveau *formel* primitif à l'écoute de musique, incapable d'en percevoir le sens abstrait. Ce premier formalisme, qui ne donne qu'un plaisir pris aux « sons produits en mesure et d'intensités diverses »¹⁶⁷ confère un plaisir « sensuel »¹⁶⁸, sans plus. Les auditeurs qui s'intéressent à la « matière » au sens de Hanslick, au sentiment général évoqué par une pièce, sont bien moins nombreux¹⁶⁹. Ce sont ces auditeurs modernes qui se galvanisent de musique sublime pour s'oublier, comme on consommerait un somnifère. Enfin, ceux qui écoutent la musique de façon formelle plus « avancée », en artistes, si leur nombre n'est pas évoqué, doivent certainement être très peu nombreux. On s'imagine bien que la majorité d'entre eux doit être composée de musiciens de formation, lorsque l'on considère la somme de connaissances techniques sur la musique qu'ils doivent posséder¹⁷⁰. Reste que ce sont les seuls à posséder une « position esthétique » vis-à-vis de l'œuvre musicale¹⁷¹.

Corrélativement à cette *appréciation* formelle est aussi valorisée une *pratique* formelle de l'art, qui prendra la forme d'un classicisme. Les œuvres poétiques qui y correspondent sont celles qui sont produites dans les limites imposées par l'art du passé, particulièrement les modèles des classicismes grec et français¹⁷². C'est en travaillant à l'intérieur de contraintes souvent arbitraires que l'on acquiert des moyens nouveaux qui nous permettent de « sortir du naturalisme », et qu'on pourra en arriver à une apparence de rejet des « chaînes » que l'on s'est imposées¹⁷³. L'approche inverse, l'art plus individuel, qui rejette la tradition et l'absurdité de ses limites, pourra produire parfois des œuvres intéressantes par leur originalité, mais

¹⁶⁶ *Ibid.*, § 217, p. 166.

¹⁶⁷ *Ibid.*, § 215, p. 165.

¹⁶⁸ *Ibid.*, § 217, p. 167.

¹⁶⁹ *Id.* Nietzsche estime à 10 000 ceux dont l'oreille est tendue aux progrès de l'art musical moderne-symbolique.

¹⁷⁰ *OSM*, § 133, p. 73 : Il faut avoir « pénétré [soi]-même les éléments de la théorie et du savoir-faire » pour posséder une « conscience esthétique. »

¹⁷¹ *HTH*, § 166, p. 147. Si c'est bien un primat de l'appréciation formelle que défend Nietzsche dans ce premier livre d'*Humain, trop humain*, il est vrai qu'il ne l'applique jamais directement à la musique. Elle est expressément condamnée, mais il est à notre avis permis de croire que le mode préférable de son appréciation sera le formalisme prescrit aux spectateurs des arts plus anciens qui ont déjà perdu de leur puissance symbolique.

¹⁷² *Ibid.*, § 221, p. 170.

¹⁷³ *Id.*

mènera « fatalement » à la ruine de l'art¹⁷⁴. Cette pratique classique est toutefois présentée comme si sa possibilité même en était perdue. Ainsi l'œuvre de maturité de Goethe, si elle témoigne d'un retour aux contraintes classique, ne le fait justement qu'à la manière d'une expérimentation, s'inscrivant donc tout de même dans la pratique moderne de l'art¹⁷⁵. Goethe « *comprendait* » ce classicisme sans véritablement le pratiquer comme les Grecs et les Français l'avaient pu, et contribue plutôt à en garder le souvenir vivant qu'à le développer¹⁷⁶. Si ces approches, le formalisme de l'auditeur et le classicisme de l'artiste, sont favorisées, elles le sont comme pis-aller, faute de pouvoir se débarrasser de l'art.

2.3 Un art d'avenir

FAUST
*Sphères où la nouvelle heureuse prit naissance,
Pour m'élever à vous je n'ose faire effort,
Et cependant vos voix où parle mon enfance
Vers la vie, à présent, me ramènent encor.*¹⁷⁷

La critique des thèses romantiques sur la musique, si elle se poursuit dans *Opinions et sentences mêlées*, ne s'y trouve plus abordée exactement de la même façon :

La musique n'est justement pas un langage universel, intemporel, comme on l'a dit si souvent à sa gloire, elle correspond à une certaine mesure du temps, un certain degré de chaleur et de sentiment, qu'une culture bien distincte et déterminée, définie dans le temps et l'espace, reconnaît pour loi intérieure [...].¹⁷⁸

Si les prétentions d'universalité de la musique sont toujours attaquées, la formulation de la critique s'en trouve modifiée : il est maintenant question de « correspondance » de la musique à une *Stimmung* particulière, située historiquement. De même, dans une variante du passage cité, Nietzsche affirme que la musique « [répond] exactement aux dispositions intérieures inhérentes à une civilisation »¹⁷⁹. Faut-il alors comprendre à la lecture de ces

¹⁷⁴ *Ibid.*, § 221, p. 171.

¹⁷⁵ *Ibid.*, § 221, p. 170.

¹⁷⁶ *Ibid.*, § 221, p. 173.

¹⁷⁷ Goethe, *Faust*, p. 47.

¹⁷⁸ OSM, § 171, p. 88.

¹⁷⁹ *Id.*, note 1.

expressions, « correspondre » et « répondre », que la musique peut exprimer certains états intérieurs, en d'autres termes qu'elle possède bel et bien la possibilité d'exprimer certaines émotions ? La suite de la phrase rend clair qu'il est question ici, plutôt que de la *capacité propre* de la musique à exprimer, de la *possibilité de compréhension* de ce qu'elle exprime hors de son contexte d'énonciation¹⁸⁰. La musique, a établi Nietzsche dans le premier volume de l'ouvrage, ne peut rien exprimer par un pouvoir qui lui est propre, mais on peut tout de même y reconnaître un contenu par association mnésique. Il insiste ici sur les limites mêmes de cette possibilité : tous n'ont pas le bagage nécessaire pour cette compréhension symbolique, et la musique aura vraisemblablement tendance à perdre sa signification au fil du temps, à mesure que cesseront d'exister ceux qui possèdent la clé de ses références allusives. La signification de la musique est aussi quelque peu précisée : on apprend que ce qu'elle exprime possède un lien insigne avec la population de laquelle elle émerge, dont elle reflète en quelque sorte le mouvement de la vie intérieure. Il est maintenant question d'expression en un sens plutôt *symptomatique* : on reconnaît dans la musique les besoins et aspirations d'un peuple à une certaine époque, et il est possible que, ces besoins disparus, elle devienne incompréhensible à l'auditeur qui ne les possède ou ne les connaît pas. La perspective ici change, et l'approche historique est approfondie : la musique, comme les autres objets de culture, *répond* à un état de fait. Comme dans le rapport entre le dionysiaque et l'apollinien, une œuvre artistique témoigne de certaines causes qui sont à son origine, et ce sont ces causes qui deviendront le point focal de l'analyse.

Cette analyse devra ici se faire plus complexe : en plus de comprendre les références symboliques de la pièce écoutée, il faudra aussi connaître l'histoire du peuple dont elle émane, sa culture, afin d'interpréter le lien de ce que sa musique exprime à sa situation. Une nouvelle couche d'analyse, psychologique, s'avérera nécessaire pour comprendre ce type d'expression. Celle-ci s'inscrira dans le cadre plus large d'une symptomatique culturelle, qui cherchera à

¹⁸⁰ *Ibid.*, § 171, p. 89 : « [...] la musique de Palestrina eut été parfaitement inaccessible à un Grec, et en retour, qu'entendrait Palestrina dans la musique de Rossini ? ».

évaluer chacune des manifestations d'une culture donnée pour en évaluer la propension à favoriser la vie.

C'est dans le sillage de cette compréhension symptomatique de l'expression dans les œuvres que Nietzsche admettra la possibilité d'un art qui succède à l'art moderne, sans poursuivre dans la voie corruptrice de celui-ci¹⁸¹. La véritable « œuvre d'art de l'avenir » sera celle qui montrera la voie de cet avenir plutôt que de « broser des copies du présent » ou de « ranimer et poétiser le passé » comme le faisait Wagner¹⁸². La tâche prescrite à son artisan sera celle de « [recréer] indéfiniment [...] la belle image de l'homme », et de montrer par son œuvre comment est possible que l'« âme grande et belle » s'intègre harmonieusement aux réalités modernes¹⁸³. Il devra éviter le sublime et le comique, s'en tenant à une représentation harmonieuse de personnages exemplaires qui pourront inspirer l'émulation¹⁸⁴. Cet art sera bien sûr un produit du classicisme, un art où une matière elle-même harmonieuse sert de prétexte à nombre d'œuvres où varie surtout la forme, « comme le fond d'or sur lequel les *nuances* délicates des idéals incarnés constitueraient la figure véritable, celle de la grandeur humaine toujours croissante [...] »¹⁸⁵. Goethe, s'il n'est, même dans les œuvres de sa maturité, toujours pas un représentant de cet art d'avenir, est maintenant présenté comme un précurseur ouvrant la voie à ces nouvelles possibilités artistiques¹⁸⁶.

Cet art se rattache à l'approche symptomatique esquissée ci-haut en tant qu'il est en vérité le *symptôme d'une vie elle-même harmonieuse et belle*. L'art classique, ainsi que l'art de l'avenir qui en est la plus haute réalisation, est un art du « débordement », le « *superflu* d'une conduite sage et harmonieuse de la vie »¹⁸⁷. La fonction de l'art, nous dit maintenant Nietzsche, est avant tout d'« *embellir* la vie » et de « *dissimuler* et de *réinterpréter* toute laideur », mais cette

¹⁸¹ *Ibid.*, § 159, p.82 : Par ses effets, la musique moderne « peut en arriver finalement à ébranler et miner la santé de l'esprit plus profondément que n'en serait capable n'importe quel excès brutal ».

¹⁸² *Ibid.*, § 99, p.60. Voir Paul Franco, pp. 234-235.

¹⁸³ *OSM*, § 99, p. 60. Voir aussi *VO*, § 88, p. 222 : le « meilleur style [...] correspond à l'homme bon ».

¹⁸⁴ *OSM*, § 99, p. 60. Voir aussi *VO*, § 96, p. 225 : « Le grand style naît quand le beau remporte la victoire sur le monstrueux ».

¹⁸⁵ *OSM*, § 99, p. 61.

¹⁸⁶ *Id.* : « Bien des chemins mènent de Goethe à cette poésie de l'avenir [...] ».

¹⁸⁷ *Ibid.*, § 173, p. 91.

tendance, précédant les œuvres, s'applique d'abord à la vie même de celui qui la possède¹⁸⁸. On reconnaît ici encore une fois un analogon de la pulsion apollinienne, cette fois notons-le désignée comme *la* fonction de l'art ; mais l'œuvre n'est plus ici la production d'un individu qui, désespéré dans sa connaissance, cherche à produire la beauté pour se rassurer dans l'illusion, mais au contraire le débordement d'une vie elle-même déjà belle dans une œuvre qui finalement la couronne. L'œuvre d'art de l'avenir est donc *une œuvre présentant un idéal de l'homme qui naît du succès d'un art de vivre*. Les arts classiques, tout comme les arts romantiques, sont tournés vers l'avenir, et utilisent une forme de beauté pour en formuler une vision, mais les premiers le font en s'appuyant sur les forces de leur époque alors que les seconds s'en remettent à ses faiblesses¹⁸⁹. La distinction rappelle, sans surprise, celle de Goethe dans les *Entretiens avec Eckermann* : « J'appelle classique ce qui est sain, romantique ce qui est malade »¹⁹⁰. Les arts romantiques possèdent une beauté qui corrompt, alors que les arts classiques grâce à la leur éduquent et aiguillonnent dans la bonne voie son public. Le classicisme est donc le chemin vers un avenir « sain ».

Ces possibilités artistiques sont présentées principalement en rapport à la poésie, et les nombreux aphorismes traitant de la musique dans le *Voyageur et son ombre* ne semblent pas immédiatement en relever. La conclusion de cette section est toutefois moins pessimiste que celle d'*Humain* : la musique servirait à « éclairer nos nuits », mais il faudrait se garder « le droit de plaisanter et de rire à [son] propos »¹⁹¹. Sans devoir l'exclure de la société, comme l'exigeait Platon de la majeure partie des arts, on peut laisser à la musique une place, sans lui laisser oublier sa part de ridicule. Un tel art peut-il cependant participer des possibilités de formation de l'avenir de l'homme, malgré cette position inférieure dans l'échelle des arts ?

¹⁸⁸ *Ibid.*, § 174, p. 91.

¹⁸⁹ *VO*, § 217, p. 275.

¹⁹⁰ Goethe, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, p. 234 (Jeudi 2 avril 1829), dont voici la suite : « Ainsi les *Nibelungen* sont classiques comme l'est Homère : tous deux sont sains et forts. Si la plupart des œuvres modernes sont romantiques, ce n'est pas parce qu'elles sont modernes, mais parce qu'elles sont faibles, infirmes et malades ; et si ce qui est antique est classique, ce n'est pas parce que c'est ancien, mais parce que c'est robuste, frais, joyeux et sain. » Pour Nietzsche aussi, ces caractères ne sont pas seulement une question de période historique, bien que le véritable classicisme soit selon lui à l'absent de son époque. Voir à ce sujet É. Dufour, *op. cit.*, p. 267.

¹⁹¹ *VO*, § 169, p. 250.

La section consacrée à la musique dans le *Voyageur*, comprenant les aphorismes 149 à 169, traite entre autres des œuvres de compositeurs des périodes baroque, classique et romantique dans une perspective à la fois stylistique et symptomatique, c'est-à-dire traitant de ce dont peuvent être le symptôme certains caractères typiques de leurs musiques. Ainsi Bach dans sa musique exprime au seuil de la musique moderne des tendances moyenâgeuses¹⁹² ; on reconnaît dans Händel la fougue inventive qui au moment de la composition se trouve ennuyée de sa propre besogne¹⁹³ ; la musique de Haydn exprime « la bonté de caractère »¹⁹⁴ ; Beethoven écrit de la « musique sur la musique » ; Mozart, âme musicale, est inspirée en observant « la vie méridionale la plus animée »¹⁹⁵, et ainsi de suite pour Schubert, Schumann, Mendelssohn... Or l'appréciation que propose Nietzsche de la musique de Chopin se distingue manifestement des autres. Il est le plus *classique* des romantiques : il récupère les « chaînes » de la tradition, et danse parmi elles avec aisance. « Il les recevait, *pour être né dans l'étiquette*, nous dit Nietzsche, mais jouant et dansant dans ces chaînes comme l'esprit le plus libre et le plus gracieux — et ce, sans les tourner en dérision »¹⁹⁶. En plus de réaliser de cette façon l'approche formelle propre au classicisme, il s'approche de l'art idéal qui est symptôme d'une vie réussie. « Presque toutes les situations et manières de vivre ont leur moment de *bonheur*. C'est lui que les bons artistes savent prendre au filet. » Ce à quoi Chopin a réussi avec sa barcarolle, évoquant le mouvement de la barque du gondolier avec tant de bonheur et de séduction qu'il prend envie à l'auditeur d'y séjourner lui-même.

Dépeindre le « moment de bonheur » d'une forme d'existence ne correspond cependant pas encore à produire une œuvre par la surabondance d'une existence harmonieuse, ni à dépeindre un idéal de l'homme censé éduquer le spectateur. La musique, art non figuratif, et symbolique seulement par emprunt, peut-elle seulement dépeindre celui-ci ? Lorsqu'elle symbolise, ce sont principalement des émotions que l'auditeur y ressent et reconnaît, alors

¹⁹² *Ibid.*, § 149, p. 242.

¹⁹³ *Ibid.*, § 150, p. 242.

¹⁹⁴ *Ibid.*, § 151, p. 243.

¹⁹⁵ *Ibid.*, § 152, p. 243.

¹⁹⁶ *Ibid.*, § 159, p. 246.

que lorsqu'on l'approche symptomatiquement, on y reconnaît l'état d'esprit d'un peuple, sa *Stimmung* à un moment particulier, évoquée par ce même mode symbolique et conventionnel de signification. Elle ne peut vraiment représenter l'homme directement, mais n'y arrive-t-elle pas indirectement ? Pour la barcarolle, elle possède une part véritablement figurative, puisque son rythme ternaire évoque par imitation le mouvement de la barque. La forme surtout évoque un personnage particulier pour qui comprend sa référence historique, celle-ci étant à l'origine celle du chant des gondoliers. L'œuvre qui se laisse limiter par ce cadre et y réussit pourra naturellement évoquer un certain bonheur de l'existence du personnage dont elle peut symboliser la vie. Ce bonheur est lui aussi évoqué symboliquement, mais cette fois devra l'être par le succès dans l'emploi des conventions non représentatives.

Est-ce toutefois suffisant ? Nous avons affaire non à un idéal de l'homme en général, mais à celui de l'existence d'un type d'homme en particulier. De plus, le « bonheur » d'une existence correspond-il seulement à l'idéal d'une existence harmonieuse ? D'abord, la constance dans l'objet de représentation est un caractère propre à l'art classique, qui doit présenter des variations d'un ordre spécifiquement artistique sur celui-ci. Le type ici représenté par la forme ne devrait donc pas poser problème quant à son exemplarité, puisque le personnage représenté par le poète est lui aussi toujours un personnage particulier. On pourrait tout au plus reprocher au compositeur de choisir un objet indigne alors qu'il aurait pu s'atteler à représenter Héraclès ou Faust (en usant de quelle *forme* pour les symboliser, nous l'ignorons toutefois ; peut-être la marche militaire ou la musique non tonale) ; mais ce qui importe est la représentation de la possibilité d'une grande âme dans le monde moderne, et rien n'empêche qu'un batelier n'en possède une. Si les symboles sont donnés par les formes musicales, ils sont très limités et souvent imprécis, et l'on doit donc tirer le meilleur de ceux que l'on possède. La correspondance entre le « moment de bonheur » d'une existence et l'idéal est plus difficile à établir : l'idéal tel que représenté dans le « grand style » est celui de « l'homme bon », et non de l'homme heureux. La formule « *seligen* Moment » dépeint ce que représente l'œuvre comme affectif et passager, comme un sentiment plutôt que comme un trait de caractère ou qu'une harmonie « idéale » acquise. Enfin, du côté symptomatique, la musique résulte d'une *Stimmung* issue d'un moment particulier. Or les œuvres musicales surviennent toujours en

dernier, ou même après l'époque dont elles relèvent¹⁹⁷. Ce qu'elles évoquent est emprunté au passé et témoigne d'une nostalgie plutôt que d'une abondance productrice. Puisque nous sommes à la recherche d'une œuvre qui non seulement évoque le bonheur, mais en *naît*, et qui comme telle pointe vers l'avenir à partir de ce moment précis, la musique, comme art tardif, semble difficilement pouvoir éclairer la voie.

La musique ne pourra donc pas faire ce que la poésie, elle, éventuellement pourra, et ce surtout par les limitations de son expression, aux symboles peu nombreux, surtout affective et toujours derrière les autres arts. Si le second *Faust* peut pointer vers l'avant, même la musique de Chopin ne peut que représenter de façon agréable et même désirable un certain passé ou présent. Ce pour quoi Nietzsche l'assimile à la nuit, royaume du rêve et de l'angoisse, de l'affectivité stimulée, mais sans suite dans la vie diurne. La musique n'a pas encore de fonction propre, elle est tolérée, mais ne sert pas encore vraiment dans le projet d'« élevage » nietzschéen. Ses capacités expressives sont accusées, on lui reproche les moyens qui la distinguent des autres arts et qui en faisaient l'art de prédilection des romantiques. Il faudra attendre les derniers textes de Nietzsche pour qu'elle se voie à nouveau donner une fonction positive dans sa philosophie.

¹⁹⁷ *Ibid.*, § 171, p. 88.

3. La musique comme symptôme physiologique

Les textes du début des années 80, *Aurore* et *Le gai savoir*, ne s'arrêteront qu'assez peu à la musique, et les quelques thèses qui y sont exposées à son sujet suivent généralement la voie établie par *Humain, trop humain*¹⁹⁸. C'est surtout dans la dernière période d'écriture de Nietzsche, faisant suite au *Zarathoustra*, qu'elle sera abordée dans une perspective renouvelée. Sans renoncer à la critique de son expression symbolique formulée dans le premier volume d'*Humain*, Nietzsche y proposera une nouvelle conception des effets de la musique, et ce faisant laissera finalement ouverte la voie à une musique d'avenir, voie qui lui semblait toujours fermée dans les ouvrages précédents. En accord avec la perspective d'interprétation de sa dernière philosophie, c'est un mode d'expression *physiologique* et qui passant par le corps ne sera plus conscient qui sera ainsi formulé, et ce principalement dans le *Crépuscule des idoles* et *Le cas Wagner*.

3.1 *Carmen*, nouvel idéal artistique

*Je livre ma faiblesse à votre ironie, maître de chapelle, et j'avoue que votre duo m'a rendu malade. Ne pouviez-vous donner du Paesello, du Cimarosa, dont les compositions sont faites pour la société ?*¹⁹⁹

Les premières pages du *Cas Wagner* sont consacrées non encore au compositeur lui-même, mais à Georges Bizet et à l'éloge de sa musique²⁰⁰. On y retrouve, parmi les caractères que Nietzsche prête à la musique de celui-ci, l'essentiel de ce qu'il demandait à l'art d'avenir dans *Humain, trop humain*. C'est une musique qui, contrairement au « polype musical » de la musique wagnérienne, « construit, organise, met un terme », comme le doivent les œuvres dites « classiques », modèles d'ordre et de mesure, où le compositeur accepte de se limiter

¹⁹⁸ Pour ce qui est d'*Aurore*, le § 142 (p. 117) répète la thèse du caractère dérivé de l'expression musicale et le § 332 (p. 207) offre un exemple d'analyse symbolique, tandis que le § 433 reprend l'idée la beauté en art devra être « l'imitation de l'homme heureux » (p. 235). Quant au *Gai savoir*, dont seuls les quatre premiers livres datent de 1882 (le cinquième y fût ajouté en 1886, entre la publication de *Par-delà bien et mal* et *La généalogie de la morale*), l'art n'y est que très peu abordé dans la perspective qui nous intéresse ici.

¹⁹⁹ E.T.A Hoffmann, *Le chat Murr*, p. 163.

²⁰⁰ *CW*, §1-2.

pour triompher dans les formes ; de plus, elle « tient l'auditeur pour intelligent, même pour musicien », ce qui revient à dire qu'elle est construite pour être appréciée selon l'approche formelle, qui favorise l'écoute de la variation technique, du procédé véritablement musical et artistique plutôt que de la seule « matière » de l'œuvre²⁰¹. Enfin, et surtout, la musique de Bizet « rend meilleur », ce qui était la principale demande faite par Nietzsche à l'art d'avenir²⁰².

Lorsqu'il écoute Bizet, Nietzsche dit qu'il « écoute l'origine » de cette musique, mais que sa pensée est ailleurs : c'est que la recherche d'une expression symptomatique, la question de sa genèse, si elle appartient à l'écoute, y appartient de façon *infraconsciente*. « Au fond je n'y pense pas, ou *j'ignore* à quel point j'y pense », poursuit-il²⁰³. La pensée consciente, stimulée par l'œuvre en présence de laquelle elle se trouve, se tourne ailleurs, sans que soit interrompue l'écoute, qui n'en est pas passive pour autant. Le mode d'expression symptomatique entre donc toujours en jeu, mais est intégré à un nouveau type de rapport à la musique, où son passage premier par les sens et le corps est davantage thématisé.

Malgré une certaine continuité avec les textes précédents perçoit ici une nouvelle interprétation du mode de réalisation de l'*effet* qui améliore : alors que dans *Humain*, il était question, en poésie, d'une *représentation* d'un homme harmonieux, préfigurée dans l'œuvre de Goethe, et qu'on voyait dans les analyses de la musique de Chopin quelque chose d'analogue en musique dans la représentation d'un moment de bonheur dans la barcarolle, c'est ici non pas à partir d'un contenu figuré « idéal » trouvé dans l'art que l'on se perfectionne, mais bien plutôt *au contact direct de celui-ci*. Nietzsche ayant jusqu'alors traité les effets de la musique dans une perspective surtout *cognitive*, dans la mesure où un contenu symbolisé par la musique à l'aide ou non de moyens extérieurs affectait l'auditeur *après avoir atteint sa conscience*, il nous faudra à présent éclairer ce nouvel effet, en plus de déterminer si l'on peut ou non l'attribuer à un type d'expression.

²⁰¹ CW, § 1, p. 34. Ce que l'on appelle matière ici est ce contenu symbolique signifié, dont il était question *supra*, section 2.2.

²⁰² *Id.*

²⁰³ *Id.*

3.2 L'esthétique physiologique

Dans le *Crépuscule des idoles* resurgissent les figures mythologiques de la période wagnérienne, réinterprétées dans le cadre nouveau de la philosophie de la volonté de puissance. Nietzsche, toujours soucieux de ne pas négliger la perspective de l'artiste dans l'appréciation de l'œuvre d'art, y présente à nouveau la création artistique comme le résultat d'une *ivresse*, de laquelle il est de nombreux types qui favorisent la création artistique, et dont l'effet essentiel est « le sentiment d'intensification de force et de plénitude »²⁰⁴. Cette ivresse n'est plus celle qui menait à l'horreur pour le jeune Nietzsche, mais elle entraîne tout de même un geste d'*idéalisation*, non plus par contrecoup, mais bien d'elle-même²⁰⁵. Cette idéalisation est ajout, renforcement : c'est une « *mise en relief* des traits principaux, de sorte que les autres disparaissent à cette occasion »²⁰⁶. L'art est ce mouvement dans lequel, à partir de l'ivresse, on « enrichit tout de sa propre plénitude », on ressent la « *nécessité* de tout métamorphoser en parfait »²⁰⁷.

L'ivresse n'appartient plus cependant seulement à Dionysos, et le mouvement d'idéalisation à Apollon. Chacune des deux divinités possède une ivresse particulière, de laquelle résulte le type d'idéalisation particulier aux arts qui y sont associés. Ceux d'Apollon, nés d'une ivresse qui excite l'œil, seront visuels ; chez Dionysos, c'est « l'ensemble du système d'affects qui est affecté et intensifié », et cet état se caractérise par « l'aisance de la métamorphose [et] l'incapacité à ne pas réagir »²⁰⁸. La musique, le théâtre, le mime, la danse, la poésie lyrique sont tous des arts qui naissent de cet état, mais ils participent de son morcellement et ne sont chacun qu'une part isolée de l'« histrionisme dionysiaque » entraîné par cette ivresse²⁰⁹.

À cette conception renouvelée des principes de l'art correspond une nouvelle conception du jugement esthétique, elle aussi articulée à la physiologie. « L'homme se mire dans les choses,

²⁰⁴ *CI*, « Incursions d'un inactuel », § 8, p. 179.

²⁰⁵ *Id.* Voir aussi M. Kessler, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁶ *Ibid.*, « Incursions d'un inactuel », § 8, p. 180.

²⁰⁷ *Ibid.*, « Incursions d'un inactuel », § 9, p. 180.

²⁰⁸ *Ibid.*, « Incursions d'un inactuel », § 10, pp. 180-181.

²⁰⁹ *Ibid.*, « Incursions d'un inactuel », § 10, p. 181.

affirme Nietzsche, il considère comme beau tout ce qui lui renvoie son image : le jugement “beau” est sa *vanité d’espèce...* » C’est que rien en l’homme n’est désintéressé, et que le jugement esthétique est moins superficiel qu’il n’y paraît. Dans celui-ci, « son instinct *le plus profond*, celui d’autoconservation et d’auto-expansion, projette encore ses rayons [...] »²¹⁰. Le beau est ce que l’homme reconnaît comme propice à lui-même et à son espèce, et qui comme tel est conforme à son plus fondamental et instinctif égoïsme. De même, ce qu’il appelle laid est ce en quoi il retrouve des signes de « l’homme qui dégénère », où il a un aperçu du « *déclin de son type* »²¹¹. Enfin, Nietzsche parlera de « *grand style* » pour désigner les œuvres qui ont le plus de succès, et en lesquelles s’exprime le plus haut « sentiment de puissance »²¹².

Le jugement qui reconnaît dans un objet, œuvre d’art ou autre, la dégénérescence de l’homme ou son image fidèle et accentuée, est un jugement *symptomatique*, faisant appel au mode d’expression correspondant abordé plus haut²¹³. L’image de l’homme dont il est question n’est pas figurative, mais renvoie seulement à ce qui dans l’objet trahit celui-ci, sa volonté d’ordre et son travail organisateur, ou, dans le cas de la laideur, sa volonté de falsification. L’objet seul est abordé, aucune autre information sur son artisan n’est nécessaire, puisqu’à partir de lui seul peut être supputé le caractère qui a déterminé le travail de l’artiste. C’est de plus un jugement *infraconscient* : nous tirons les conclusions sur l’objet à partir de « prémisses [...] accumulées dans l’instinct en quantité formidable ». L’objet est perçu comme beau à la suite d’une interprétation, qui se fonde sur des jugements sédimentés dans l’instinct, et qui est distincte de celle qui fait suite au regard conscient sur lui en tant qu’elle le rend lui-même possible²¹⁴. De ce jugement esthétique infraconscient se rapportant à la physiologie du

²¹⁰ *Ibid.*, « Incursions d’un inactuel », § 19, p. 186.

²¹¹ *Ibid.*, « Incursions d’un inactuel », § 20, pp. 187-188.

²¹² *Ibid.*, « Incursions d’un inactuel », § 11, pp. 182 : « Le suprême sentiment de puissance et de sûreté s’exprime dans ce qui possède du *grand style*. La puissance qui n’a plus besoin de preuves ; qui dédaigne de plaire ; qui n’est pas portée à répondre ; qui ne sent aucun témoin autour d’elle ; qui vit sans prendre conscience qu’on s’oppose à elle ; qui repose en *elle-même*, fataliste, loi parmi les lois : c’est *cela* qui parle de soi sous forme de *grand style*. — » Voir aussi GS, § 290, p. 235 sur la notion de style.

²¹³ *Cl*, « Incursions d’un inactuel », § 20, pp. 187 : « Le laid est compris comme un indicateur et un symptôme de dégénérescence : le plus lointain rappel de la dégénérescence produit en nous le jugement “laid”. » Cf. *supra*, section 2.3.

²¹⁴ É. Dufour, *op. cit.*, p. 276.

créateur naît aussi une *réaction* physiologique²¹⁵. La volonté de puissance oscille au rythme des jugements esthétiques portés par l'homme : « cela baisse avec le laid, cela augmente avec le beau »²¹⁶. Médiatisée par l'interprétation symptomatique, la qualité du sentiment de puissance qui était à l'origine de ce qui est jugé, déclinante ou ascendante, se retrouve finalement comme transférée au spectateur. Ce qu'il perçoit dans l'objet, décadence ou affirmation, lui étant rappelé lors du jugement esthétique, il en subit un effet parallèle d'augmentation ou de diminution de sa force²¹⁷.

Malgré la constance du questionnement sur l'expression symptomatique de l'œuvre d'art entre la « période intermédiaire » et ces textes tardifs, le rapport du spectateur à cette expression subit des développements, parallèles au développement de la conceptualité nietzschéenne. Alors que dans les textes du *Voyageur et son ombre* pouvait seule la poésie, à l'aide de la représentation figurative d'un personnage « idéal », faire figure d'art tourné vers l'avenir qui communique au spectateur une tendance vers l'harmonie, cette possibilité est maintenant prêtée à tous les arts, puisqu'elle n'a plus besoin d'une symbolisation saisie de façon consciente pour se réaliser. Le spectateur jugeant l'œuvre de façon infraconsciente à l'aune de sa plus fondamentale tendance, la volonté de puissance, il n'est plus nécessaire pour cette œuvre d'exprimer symboliquement son objet. L'interprétation de l'expression symptomatique se fait donc plus profonde. De ce fait, la musique peut maintenant sans conteste être un art de la vie ascendante, ce que semblait jusqu'alors lui interdire son aspect généralement non figuratif. Puisque de plus, dans l'expérience artistique, *l'effet correspond au résultat de l'interprétation*, et qu'il n'est plus question d'un mouvement d'émulation conscient de la vie harmonieuse, mais bien d'un effet de rappel associé à une réaction sympathique ou antipathique à l'objet qui émane d'une telle vie ou de son contraire sur le

²¹⁵ Patrick Wotling (*Nietzsche et le problème de la civilisation*, pp. 163-164) souligne bien que cette interprétation physiologique et l'effet sur le corps de l'art sont les deux principaux aspects de la physiologie de l'art nietzschéenne.

²¹⁶ *CI*, « Incursions d'un inactuel », § 20, p. 187.

²¹⁷ *Id.* : « Comme la physiologie le vérifie, tout ce qui est laid affaiblit et afflige l'homme. Cela lui rappelle la décadence, le danger, l'impuissance ; cela occasionne de fait en lui une perte de force. » Puisque les jugements de goût produisent un effet parallèle à ce qui est perçu dans un sens comme dans l'autre, le processus ici seulement spécifié pour la laideur nous apparaît applicable de même manière au beau.

corps à travers les objets qu'elle produit, on pourra évaluer la qualité d'une œuvre à l'aune de l'effet immédiat qu'elle produit sur nous²¹⁸. D'où le fameux passage du *Nietzsche contre Wagner* : « Mes objections contre la musique de Wagner sont des objections physiologiques : pourquoi se mettre encore à les déguiser sous les formules esthétiques ? L'esthétique n'est en vérité rien d'autre qu'une physiologie appliquée. »²¹⁹ Seuls importent en dernière instance les effets de l'art sur le corps, qui se pourront se mesurer « au dynamomètre »²²⁰.

Il ne faut cependant pas oublier ce qu'entend Nietzsche par « corps » et « physiologie », termes qui peuvent laisser croire, à tort, à un réductionnisme de sa dernière pensée. Soumettre l'esthétique à la physiologie ne signifie pas simplement la réduire aux effets qu'elle a sur le corps. W. Müller-Lauter distingue adroitement trois sens que donne Nietzsche au terme physiologie : il l'emploie « dans l'acception des sciences de son temps »²²¹, au sens d'une détermination somatique fondamentale que subit l'homme²²², et enfin s'en sert pour caractériser « les processus physiologiques comme des entités menant l'une contre l'autre, sur un mode "interprétatif", un combat pour la puissance (volonté de puissance). »²²³ Cette dernière définition, très englobante, recouvre en vérité la précédente : puisque « Nietzsche considère l'homme à la fin comme "une pluralité de 'volontés de puissance'" », la notion de corps lui servira de raccourci pour évoquer cet état de fait²²⁴. Les déterminations somatiques sont le produit de ce combat interprétatif interne au corps humain (et à tout « corps », entendu comme « *structure d'une organisation hiérarchiquement différenciée* »²²⁵), et non

²¹⁸ Notons cependant que l'œuvre d'art ne devient pas pour autant seulement pertinente dans son rapport direct au corps. À la fois « *créature* et *créateur* », l'homme peut apprendre grâce à l'art des manières de se façonner, de s'organiser lui-même qu'il pourra appliquer de façon consciente (*BM*, § 225, p. 198). L'art, en plus de pouvoir aiguillonner la volonté de puissance, peut lui donner des *moyens* de réussir son travail organisateur, des « méthodes » pour se créer un style (*GS*, § 299, p. 244).

²¹⁹ *NCW*, « Où je fais des objections », p. 184.

²²⁰ *CI*, « Incursions d'un inactuel », § 20, p. 187.

²²¹ Wolfgang Müller-Lauter, « Décadence artistique et décadence physiologique : les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner », p. 286.

²²² *Id.*

²²³ *Ibid.*, p. 287.

²²⁴ *Ibid.*, p. 288 « Ainsi le "corps" n'est-il plus qu'un *nom*, et d'aucune façon une donnée dernière », poursuit l'auteur.

²²⁵ *Id.*

pas des qualités occultes et dernières, au sens par exemple où l'était la force chez Schopenhauer²²⁶.

L'effet de l'art sera donc un effet sur *l'organisation physiologique* du spectateur, au sens où celle-ci sera ou bien entraînée vers plus d'unité ou d'harmonie, ou bien vers un plus grand morcellement. L'art ascendant, produit d'une ivresse qui enrichit, organise et rassemble sous une unique idée, communique, à travers le jugement esthétique du « corps », une tendance similaire au spectateur ; et l'art qui dégénère, morcelé plutôt qu'unifié, communique le mouvement inverse en passant par les mêmes voies. Il faut cependant noter la portée limitée de ces effets : les jugements « beau » ou « laid » ne sont pas universels, mais sont ceux d'un *type*, d'une société, d'une époque²²⁷. Liés aux valeurs et donc à l'organisation de qui juge, un « dégénérent » pourra trouver belle une œuvre décadente, et laide celle qui trahit l'ascendance. Le beau est tout sauf universel : il s'inscrit lui aussi dans le combat interprétatif propre à la vie, sert à un corps, qu'il soit bien ou mal organisé²²⁸. Il y a donc *plusieurs esthétiques*, qui répondent à l'organisation physiologique de ceux selon l'expérience de qui elles sont formulées²²⁹. Ascendance et déclin sont, finalement, eux-mêmes *sujets à interprétation*, sont affaire de perspective ; et l'esthétique que présente Nietzsche dans le *Crépuscule* est celle de celui qui admet la volonté de puissance, le primat de « *l'organisation hiérarchiquement différenciée* », comme principe d'interprétation à titre de principe de la vie, et partant son succès comme critère d'ascendance.

²²⁶ *Monde*, vol. I, p. 213 : « Toute explication, qui ne peut être ramenée à un type de rapport dont il est devenu impossible d'exiger un pourquoi supplémentaire, en reste au niveau d'une *qualitas occulta* que l'on a admise. Mais toute force de la nature originelle est une *qualitas occulta*. » Admettre la force ou le corps comme *donnée dernière* et échappant à l'interprétation équivaudrait à une rechute dans la métaphysique pour Nietzsche.

²²⁷ *CW*, Épilogue, p. 71.

²²⁸ Ce pour quoi « ne pas se défendre contre lui [sc. Wagner], c'est déjà même un type de *décadence** » (*CW*, § 5, p. 42).

²²⁹ *Ibid.*, Épilogue, p. 70 : « L'esthétique est indissolublement liée à ces conditions biologiques : il y a une esthétique de la *décadence*, il y a une esthétique *classique* — un "Beau en soi" est une billevesée, comme l'idéalisme tout entier. »

3.3 Les dernières critiques de Wagner

Sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lui avait occasionnées, le front de Mme Verdurin avait pris des proportions énormes, comme les membres qu'un rhumatisme finit par déformer. Ses tempes, pareilles à deux belles sphères brûlantes, endolories et laiteuses, où roule immortellement l'Harmonie, rejetaient, de chaque côté, des mèches argentées, et proclamaient, pour le compte de la Patronne, sans que celle-ci eût besoin de parler : « Je sais ce qui m'attend ce soir. »²³⁰

C'est à la lumière de cette conception de la physiologie et de la quasi-transitivité de l'effet de l'art qu'il faut comprendre la critique du *Cas Wagner*, et particulièrement le concept central de cet ouvrage, celui de *décadence*. L'esthétique que formule Nietzsche, « inactuelle »²³¹, ne saurait être celle qui domine à son époque, et ce que lui-même nomme décadent dans la musique de Wagner et autres modernes est en fait perçu comme beauté par les mélomanes de son temps. Nous nous pencherons brièvement sur cette critique de la musique wagnérienne pour voir tout d'abord quel type d'expression, s'il en est, s'y trouve à l'œuvre, et si celle-ci correspond aux définitions des ouvrages précédents.

La critique du *Cas Wagner* est virulente : Wagner y est qualifié, entre autres choses, de « *décadent* », de « *névrosé** », de « calamité pour la musique », accusé de rendre malade, en plus d'être à répétition affublé des titres de « comédien », d'« histrion », de « menteur »... Si la critique porte avant tout sur l'*effet* de la musique wagnérienne, on peut discerner deux angles d'attaque parmi ces qualificatifs, l'un symptomatique, l'autre expressif²³² : d'un côté,

²³⁰ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 298.

²³¹ En plus d'être dans le titre de la section abordée précédemment du *Crépuscule des idoles*, ce caractère inactuel est selon Nietzsche la première exigence envers soi-même du philosophe (CW, Préface, p. 29). Il explique cette attitude dans le *Cas Wagner* (Préface, p. 30) : « Une radicale désaffectation, un coup de froid, un dégrisement à l'égard de tout ce qui est de ce temps, de ce qui est dans le goût du temps : et, désir suprême, posséder la vue de Zarathoustra, vue qui embrasse du regard toute la réalité humaine à une distance immense, — une vue *plongeant* des cimes... »

²³² La prétention à l'expressivité est bien sûr elle aussi un symptôme de la décadence de Wagner, mais elle est à notre avis suffisamment importante en elle-même pour mériter un traitement séparé. Voir aussi G. Liébert, *op. cit.*, pp. 228-230, qui distingue lui aussi les deux perspectives dans son analyse.

Wagner possède lui-même un caractère malsain, qu'il communique à son public ; et sa musique, qui prétend à l'expression d'un contenu, le fait mensongèrement.

Nietzsche explique la *décadence* en littérature « par le fait que la vie ne réside plus dans le tout. Le mot devient souverain et saute hors de la phrase, la phrase obscurcit le sens de la page et empiète dessus, la page s'accapare la vie aux dépens du tout – le tout n'est plus un tout. »²³³ La décadence en général est la *perte d'unité*, le manque d'organisation où « la vie, la vitalité se trouve répandue partout *d'une manière égale* »²³⁴ plutôt que d'être organisée selon un principe dominant. C'est en d'autres termes une *désorganisation physiologique*, un signe de la vie qui dégénère. La musique de Wagner, explique Nietzsche, est un exemple insigne de ce type de désorganisation : chez lui le développement avorte systématiquement²³⁵, on n'a affaire qu'à une série de « miniatures » qui s'accumulent, à un agrégat plutôt qu'à un tout²³⁶. Là où un morceau de musique « sain », comme un mouvement symphonique, devrait être organisés autour d'une idée qu'il développe et à laquelle le compositeur fait subir un traitement proprement musical, la musique de Wagner accumule les impressions, les ouvertures sur des significations mystérieuses, navigue au gré des incessantes modulations sans que ne s'établisse jamais d'unité en elle. Wagner, type du moderne plein de « contradiction physiologique »²³⁷, est partant incapable de créer une « totalité organique »²³⁸, et par suite transmet cette incapacité, symptôme de l'affaiblissement, à ses auditeurs.

De plus, comédien plutôt que musicien, il cherche à produire des « attitudes », et sa musique tout comme sa poésie sont soumises à cette fin²³⁹. Toute son œuvre musicale est une tentative de produire une « sémiotique du son »²⁴⁰ qui lui permît de renforcer par l'expression la

²³³ *Ibid.*, §7, pp. 47-48. Nietzsche « emprunte » le concept de décadence aux *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget (W. Müller-Lauter, *op. cit.*, p. 276).

²³⁴ *CW*, § 7, pp. 48.

²³⁵ *Id.*

²³⁶ *Ibid.*, §7, p. 49.

²³⁷ *Ibid.*, Second Post-scriptum, p. 69.

²³⁸ *Ibid.*, § 10, p. 56.

²³⁹ *Ibid.*, § 7, p. 48.

²⁴⁰ *Id.*

représentation de la passion du comédien. Pour ce faire, il cherche à faire symboliser à sa musique « l'Infini » et « l'Idée »²⁴¹. Il lui donne aussi de cette façon une apparence de profondeur qui permet à l'auditeur de croire à sa qualité, malgré son caractère informe²⁴². « Le chaos donne des pressentiments »²⁴³ : c'est dire que ces profondeurs « idéalistes » sont symbolisées par un désordre dans la musique elle-même. Nietzsche fait plus spécifiquement référence à la « mélodie infinie » wagnérienne, procédé par lequel le compositeur, plus que par aucun autre, donne à sa musique le caractère d'une « mer agitée »²⁴⁴. Le progrès sans fin des parties chantées, soumises aux formes de l'élocution et de la passion plutôt qu'à celle de la musique, et qui évite systématiquement le terme d'une cadence dans la tonalité pour favoriser en sa place une suite permanente et imprévisible de modulations, de chromatismes et d'appoggiatures, permet des perspectives d'apparence « infinie ». L'emploi innovateur du leitmotiv par Wagner est quant à lui une façon plus directe de symboliser la passion : si ce motif ne renvoie pas toujours à l'une d'elles, ses variations elles-mêmes, les modulations qu'il subit, le passage du mode majeur au mode mineur, ses changements de rythme servent à exprimer la passion du personnage qui s'exprime en rapport à l'objet symbolisé. Il emploie de plus le pouvoir brut du son lui-même pour « [agacer] les nerfs » et « assommer »²⁴⁵ l'auditeur et ainsi « circonvenir la sensualité, qui en retour rend l'esprit docile et épuisé »²⁴⁶. Le spectateur de l'opéra wagnérien, rendu crédule par l'épuisement que ses sens attaqués par l'« élémentaire » sonore communiquent à son esprit, et qui ainsi endormi croit à la profondeur des pressentiments symbolisée par la musique qui accompagne l'action, peut finalement s'abandonner au spectacle de cette passion grandiloquente d'une Isolde ou d'un Tristan.

Ces moyens « expressifs » de la musique, toujours condamnés, sont le résultat des mêmes procédés stylistiques que Nietzsche reproche à Wagner dans la critique « symptomatique ».

²⁴¹ *Ibid.*, § 10, pp. 56-57, où Nietzsche soutient que Wagner table sur un goût européen pour l'obscurantisme à la suite de Shelling et Hegel.

²⁴² *Ibid.*, § 10, p. 56.

²⁴³ *Ibid.*, § 6, p. 45.

²⁴⁴ Si Nietzsche n'emploie par la formule, elle est l'opposé de celle qu'il applique à la musique de Bizet qu'il compare à une « mer lisse » (*Ibid.*, § 10, p. 58).

²⁴⁵ *Ibid.*, § 6, p. 45.

²⁴⁶ *Ibid.*, Post-Scriptum, p. 64.

Le fait qu'il fasse de sa musique « une rhétorique théâtrale, un moyen d'expression, de renforcement de la gestuelle, de suggestion de pittoresque psychologique », et finalement, une « *ancilla dramaturgica* »²⁴⁷, traduit en lui-même la décadence. Nietzsche atteint donc grâce à l'approche physiologique une perspective qui, plus fondamentale, réunit les critiques qu'il opposait à l'art.

Un dernier point mérite notre attention. Nietzsche qualifie à maintes reprises Wagner de « menteur », parle de sa « fausseté » ; mais il affirme aussi que, contrairement à nombre de ses contemporains, il n'est faux qu'envers son public, et pas envers lui-même²⁴⁸. Brahms est pris comme exemple du compositeur qui se ment à lui-même : « il a la mélancolie de l'impuissance ; il ne crée *pas* par plénitude, il a *soif* de plénitude »²⁴⁹. Il s'essaie ainsi aux formes des compositeurs « classiques » de « grand style », comme Schütz, Bach²⁵⁰, Händel, Rossini²⁵¹, Mozart²⁵², mais y échoue par « manque [...] de caractère »²⁵³. Wagner au contraire possède « la *conviction* dans la corruption »²⁵⁴ ; il n'est pas musicien²⁵⁵, mais bien comédien, et plutôt que de chercher à reproduire les formes de grand style du passé en musique, il se crée un style propre, le style d'un nouveau sommet de la décadence. Il ne tente pas de singer plénitude, mais *affirme son manque*. Sa musique possède une « innocence »²⁵⁶ dans la décadence, elle est une sorte de « mensonge honnête » : Wagner est comme un *succès* de la décadence. De l'« anomalie physiologique »²⁵⁷ qui fait de lui un comédien de nature (ou de *type*), il fait une règle, et finalement la réinterprète à son avantage²⁵⁸. Ce pour quoi il est un cas de figure pour qui veut, comme Nietzsche, étudier cette décadence. C'est aussi pourquoi

²⁴⁷ *Ibid.*, § 8, p. 51.

²⁴⁸ *Ibid.*, Second Post-scriptum, p. 69.

²⁴⁹ *Ibid.*, Second Post-scriptum, p. 68.

²⁵⁰ *EH*, « Pourquoi je suis si avisé ? », § 7, p. 84.

²⁵¹ *CW*, Second Post-scriptum, p. 70.

²⁵² *Ibid.*, § 6, p. 46.

²⁵³ *Ibid.*, Second Post-scriptum, p. 69.

²⁵⁴ *Ibid.*, Second Post-scriptum, p. 68.

²⁵⁵ *Ibid.*, § 8, pp. 50-51.

²⁵⁶ *A*, § 255, p. 185. Ce texte, qui trouve une sorte d'écho dans celui dont nous traitons ici, évoque procédés wagnériens dans des termes assez transparents.

²⁵⁷ *CW*, § 7, p. 47.

²⁵⁸ *Id.* et § 10, pp. 55-56.

le problème de Wagner est celui du « l'apparition du comédien dans la musique »²⁵⁹ : le problème n'en est pas un *pour* Wagner, qui finalement, comme comédien, *réussit* : il est celui du public, des musiciens, qui voient leurs tendances modernes à la décadence *approfondies* et leur progrès *accélééré* par cette intrusion en musique de l'homme de théâtre. Celui-ci, s'il organise bel et bien, échoue à le faire selon la « contrainte imposée par un goût identique »²⁶⁰. Le comédien change constamment de rôle, de principe organisateur, et finalement est trop protéiforme pour l'atteinte du grand style²⁶¹. Il manque l'*amor fati* à celui dont la fonction est de toujours affecter de nouveaux fatums, plutôt que de chercher à se dépasser dans le sien²⁶². Nous sommes ici encore confrontés à deux perspectives esthétiques différentes : d'un côté, l'esthétique propre à la physiologie de l'homme Wagner, pour lequel sa musique témoigne d'un succès ; et de l'autre, celle que Nietzsche propose comme meilleure, qui a comme principe la volonté de puissance, et pour qui la musique de Wagner un signe d'appauvrissement²⁶³.

Wagner pourra finalement réussir, à travers sa musique, à « être content de lui-même »²⁶⁴ ; mais son procédé pour y arriver est des plus nuisibles à ceux qui le subissent. Séduisant par le pouvoir brut du son et par les évocations d'infini de sa musique, il entraîne ses auditeurs dans la croyance à l'Idéal : « il flatte tous les instincts nihilistes (- bouddhistes), il flatte tout ce qui

²⁵⁹ *Ibid.*, § 11, p. 58.

²⁶⁰ *GS*, § 390, p. 236.

²⁶¹ *CW*, § 5, p. 43.

²⁶² George H. Leiner, "To Overcome One's Self: Nietzsche, Bizet and Wagner", p. 136.

²⁶³ La pluralité des esthétiques ne signifie pas pour autant le relativisme esthétique. Il n'y a certes pas de principe universel pour juger de la beauté, le beau étant fonction de la physiologie de qui juge et des connaissances que recèlent ses instincts, entre autres choses. Ce que propose Nietzsche ne remplace pas une telle esthétique individuelle et factuelle (se qualifiant lui-même de « décadent », son plaisir pris à Wagner est plus grand qu'il ne le laisse entendre dans le *Cas Wagner* ; voir M. Kessler, *op. cit.*, pp. 42-43), mais ressemble plutôt à *ce que devrait* être l'esthétique pour valoriser la vie elle-même le plus possible. C'est, d'une certaine manière, une *belle* esthétique. Nous en arrivons à vrai dire au problème de la *fonction* de l'écriture nietzschéenne dans l'optique de son propre projet : comment finalement la publication d'un tel pamphlet rapproche du surhumain ? Est-ce que l'exhortation des « happy few » peut vraiment servir à cette tentative ? Il nous semble que Nietzsche, par ces derniers écrits esthétiques, cherche à surmonter sa propre décadence par la limitation, les « chaînes » du classicisme même qu'il tente de s'imposer, qui s'oppose aux valeurs modernes qu'il possède en commun avec ses contemporains, qu'il tente par le fait même de rallier à sa cause (voir à ce sujet M. Kessler, *op. cit.*, ch. 1, § 6, pp. 39-44). Les concepts « beau » et « laid », renvoyant à des jugements physiologiques, sont bel et bien relatifs ; mais toutes les perspectives sur l'art ne se valent pas pour autant.

²⁶⁴ *GS*, § 390, p. 237.

est chrétien, toutes les formes religieuses de la *décadence** »²⁶⁵. Wagner ravive les vieux instincts, et incite au retour à la dépréciation de la vie au profit des « arrières-mondes ». En plus de cette corruption passant par le symbolisme musical, sa musique a un effet néfaste sur les spectateurs en elle-même de par son manque d'organisation : elle est le symptôme de la décadence de l'homme Wagner, et entraîne la même tendance chez l'auditeur qui peine à y résister. On remarque donc une continuité dans la critique de l'expression symbolique, jugée *fausse*, artificielle et artificieuse, et aussi dans la valorisation de l'interprétation qui trouve dans l'œuvre une expression symptomatique de son créateur. Seulement, puisque la musique possède maintenant le pouvoir de produire des effets à un niveau qui précède la conscience, on comprend mieux ses dangers. Il est même permis de croire qu'il existe toujours pour elle des possibilités d'avenir : « je n'ai aucune raison en fin de compte de renoncer à l'espoir d'un avenir dionysiaque de la musique », écrira encore Nietzsche à la fin 1888.²⁶⁶

²⁶⁵ CW, Post-scriptum, p. 64.

²⁶⁶ EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres ? », « La naissance de la tragédie », § 4, p. 105.

Conclusion

Les conceptions de l'expression musicale de Nietzsche subissent pour finir une lente évolution au terme de laquelle celui-ci, après avoir adhéré successivement aux grandes thèses de son époque, en arrive enfin à la formulation d'une perspective qui lui est propre sur le sujet. Non que celles qu'il formula avant fussent complètement empruntées : si initialement il adhéra dans les grandes lignes aux thèses de Schopenhauer et de Wagner, la synthèse qu'il propose de celles-ci mérite l'attention, en ce qu'elle met en évidence la difficulté de la réconciliation de leurs pensées qui, encore qu'elles partagent certaines conclusions, sont presque opposées dans leurs principes. Si Nietzsche est ensuite aussi très près des critiques d'Eduard Hanslick quant à la validité de l'expression d'un contenu en musique, reste qu'il esquisse déjà lorsqu'il les formule les bases d'une esthétique positive très différente de celle du critique viennois. Enfin, après un romantisme initial, où est défendue la capacité de la musique à symboliser partiellement, par l'analogie, le principe métaphysique du monde lui-même, l'« Un originaire », et, ensuite, un scepticisme qui fait la critique implacable de toute prétention de la musique à une capacité expressive *propre*, est enfin formulée une physiologie de l'art où l'auditeur, par l'appréhension inconsciente de l'organisation de l'œuvre, accède par inférence analogique à l'organisation physiologique du compositeur lui-même et réagit physiologiquement à ce qu'il perçoit de cette façon. En définitive, *la musique regagne une possibilité d'expression analogique*, mais son objet n'est plus métaphysique, et la signification de l'analogie n'est plus « fondamentale », au sens où sa compréhension repose d'une part sur l'expérience passée de l'auditeur (son « savoir instinctif ») et d'autre part sur ce qu'il est lui-même, sur sa propre organisation physiologique. Sans présenter une synthèse de ses idées antérieures, Nietzsche, dans cette dernière perspective sur la question expressive, reconsidère, sans pour autant adoucir sa critique sceptique, ce que *peut* la musique à la lumière de celle-ci.

Si par ailleurs nous avons tenté de fournir une interprétation univoque des thèses de Nietzsche au fil de ce texte, reste qu'en définitive un examen exhaustif des œuvres de celui-ci

ne laisse que rarement intacte la solidité d'aucune systématisation de sa pensée. Celle-ci vit de problèmes, et présente souvent plus de critiques que de solutions : s'attaquant successivement à différentes thèses, il n'est pas rare que Nietzsche inclue dans sa critique celle même qu'il semble défendre, et laisse ainsi en suspens sa position définitive sur le sujet.²⁶⁷ Ce déroutant jeu d'oppositions fait autant la difficulté que l'intérêt de la pensée nietzschéenne, qui ne nous laisse jamais nous reposer dans la sécurité d'une démonstration à caractère définitif. Il est parfois tentant, et même très intéressant, de s'essayer à résoudre ces difficultés par la psychologie du personnage, substituant la biographie à la thèse philosophique ; mais il est aussi d'un intérêt particulier de suivre Nietzsche dans les méandres argumentatifs de ses textes, et d'y saisir les amorces qu'il y formule dans l'abord réitéré des mêmes problèmes. Une telle tentative comporte une irréductible part d'interprétation ; mais c'est justement à celle-ci qu'il nous invite par son approche même et nous exhorte explicitement par ses textes.

À quoi peut nous servir aujourd'hui, en fin de compte, l'étude des questionnements sur l'expression musicale du 19^e siècle, ancrés dans le contexte d'une musique encore tonale, sans possibilités de reproduction à grande échelle, et destinée à une classe particulière de la société ? Tout d'abord, la réaction méfiante puis critique de Nietzsche à Wagner et sa musique possède quelque chose d'exemplaire, en ce qu'elle sera partagée par de nombreux musiciens de la fin du siècle et début du suivant. Bien que certaines de ses innovations, surtout harmoniques et orchestrales, s'imposeront, nombre de compositeurs de premier plan s'opposeront à ses procédés formels et expressifs. La musique innovatrice de Stravinsky du premier quart du vingtième siècle puis le néoclassicisme de celui-ci, celle des compositeurs français, les impressionnistes, le groupe des Six, témoigne, entre autres exemples, de cette tendance en retour de musiciens qui n'adhèrent pas au projet wagnérien²⁶⁸. De plus, la critique de l'*effet* musical et de l'utilisation de moyens expressifs pour y arriver est, à notre époque d'omniprésence de la musique dans les films, la publicité, les espaces publics, et plus

²⁶⁷ G. Liébert, *op. cit.*, p. 183.

²⁶⁸ G. Liébert, *op. cit.*, p. 230.

généralement de production de musique en masse visant à la séduction des auditeurs pour les faire servir à des intérêts économiques, plus cruciale qu'elle ne l'était encore à l'époque. La musique, aussi séduisante qu'elle puisse être, a toujours quelque chose d'un *danger* entre de mauvaises mains, et c'est pourquoi il importe de tenter de comprendre son fonctionnement et ses effets pour s'en préserver, et enfin l'apprécier pour elle-même.

Bibliographie

- ANDERSON, Robert Michael (2013). "Polemics or philosophy? Musical Pathology in Eduard Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen* », dans *Musical Times*, Vol. 154, pp. 65-76.
- BILLINGS, Joshua (2009). "Misreading the Chorus: A Critical *Quellenforschung* into *Die Geburt der Tragödie*", dans *Nietzsche-Studien*, Vol. 38, pp. 246-268.
- BLONDEL, Éric (2001). « Sans musique la vie serait une erreur », dans *Revista Portuguesa de Filosofia*, Vol. 57 (no. 2), pp. 213-224.
- BROBJER, Thomas H. (2005). "Sources and Influences on Nietzsche's *The Birth of Tragedy*", dans *Nietzsche-Studien*, Vol. 34, pp. 278-299.
- (2001). "A Discussion and Source of Hölderlin's influence on Nietzsche", dans *Nietzsche-Studien*, Vol. 30, pp. 397-412.
- BYRON (1986). *Manfred*, dans *The Major Works*, Oxford, Oxford University Press, pp. 274-314.
- CATTEAU, Dominique (2013). *Richard Wagner et ses philosophies*, Paris, Connaissances et savoirs.
- DUFOUR, Éric (1997). « Métaphysique de la musique dans *Le monde comme volonté et comme représentation* et dans *La naissance de la tragédie* », dans *Les études philosophiques*, no. 4, pp. 471-492.
- (2005). *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- ESPINOSA, Santiago E. (2008). *L'ouïe de Schopenhauer*, Paris, L'Harmattan.
- FABRE, Florence (2006). *Nietzsche musicien : la musique et son ombre*, Presses Universitaires de Rennes.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1941). *Entretiens de Goethe avec Eckermann*, Paris, Gallimard.
- (1984). *Faust I et II*, Paris, Flammarion (coll. « GF Flammarion »).
- HANSLICK, Eduard (2012). *Du beau musical*, Paris, Hermann.
- HIGGINS, Kathleen (1986). "Nietzsche on Music", dans *Journal of the History of Ideas*, Vol. 47, No. 4, pp. 663-672.
- HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus (1982). *Le chat Murr*, dans *Contes fantastiques*, vol. 3, Paris, Flammarion (coll. « GF Flammarion »).
- KESSLER, Mathieu (1998). *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, PUF (Coll. « Thémis »).
- (1999). *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Paris, PUF (Coll. « Thémis »).
- KIVY, Peter (2002). *Introduction to a philosophy of music*, New York, Clarendon Press.

- (1990). *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca, Cornell University Press.
- (1990). "What was Hanslick Denying?", in *The Journal of Musicology*, Vol. 8 (no. 1), pp. 3-18.
- LEINER, George H. (1995). "To Overcome One's Self: Nietzsche, Bizet and Wagner", dans *Journal of Nietzsche Studies*, no. 9/10, pp. 132-147.
- LIÉBERT, George (1995). *Nietzsche et la musique*, Paris, Presses universitaires de France.
- MALLARMÉ, Stéphane (1989). *Poésies*, Paris, Flammarion (coll. « GF Flammarion »).
- MANN, Thomas (1978). *Wagner et notre temps*, Paris, Hachette.
- MANN, Thomas (1983). *Le Docteur Faustus*, Paris, Librairie générale française.
- NIETZSCHE, Friedrich (2006). *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion (coll. « GF Flammarion »).
- (1989). *Aurore*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- (2005). *Le cas Wagner & Crépuscule des idoles*, Paris, Flammarion (coll. « GF Flammarion »).
- (1992). *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- (1992). *Considérations inactuelles III et IV*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- (1992). *Ecce homo & Nietzsche contre Wagner*, Paris, Flammarion (coll. « GF Flammarion »).
- (2007). *Le gai savoir*, Paris, Flammarion (coll. « GF Flammarion »).
- (2000). *La généalogie de la morale*, Paris, Librairie générale française.
- (1987). *Humain, trop humain I*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- (1987). *Humain, trop humain II*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- (1989). *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- (2000). *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion (coll. « GF Flammarion »).
- (1990). *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- PROUST, Marcel (1988). *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard.
- (1989). *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard.
- ROSSET, Clément (1989). *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris, PUF (réédition dans la coll. « Quadrige »).
- SCHOPENHAUER, Arthur (2009). *Le monde comme volonté et représentation*, 2 vol., Paris, Gallimard.

— (2010). *Parerga et Paralipomena*, 2 vol., Paris, Coda.

— (1983). *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, Paris, Vrin.

SHAKESPEARE, William (1987). *Hamlet*, Oxford, Oxford University Press.

SWEET, Dennis (1999). "The Birth of 'The Birth of Tragedy'", in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 60, No. 2, pp. 345-359.

VANDENABEELE, Bart (2003). "Schopenhauer, Nietzsche and the Aesthetically Sublime", dans *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 37 (no. 1), pp. 90-106.

WAGNER, Richard (1922-1931). *Opéra et drame* (vols. IV & V des *Œuvres en prose*), Paris, Delagrave.

— (1922-1931). *Beethoven*, dans le vol. X des *Œuvres en prose*, Paris, Delagrave, pp. 30-120.

WOTLING, Patrick (1995). *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, PUF.